KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

REDAKTION:

KARL SCHEFFLER

JAHRGANG XXI

VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN

1923

Digitized by Google

FINE ARTS
N
3
.K8D
v.21

Digitized by Google

INHALTSVERZEICHNIS

DES EINUNDZWANZIGSTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER

1922—1923

Seite

AUFSÄTZE

Ahlers-Hestermann, Friedrich: Corot 205
v. Alten: Rudolf Großmann als Maler 234
Auktionsnachrichten 168, 246, 271
Bartning, Otto: Religion und Kirchbau 84
Behrendt, Walter Curt: Deutsche Gewerbeschau München 1922 55
— Das Stadtbauproblem 171
Chroniknotizen 66, 162
Cohn, William: Maitreya 69
Ebbinghaus, Karl: August Gaul 77
Elias, Julius: Über Emil Orlik 319
Foerster, C. F.: Die Jubiläumsausstellung des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins 34
Friedeberg, M.: Ein Doppelbildnis des Giorgione 92
Friedländer, Walter: Die Ausstellung italienischer Kunst des XVII. und XVIII. Jahrhunderts im Palazzo Pitti zu Florenz 157
Glaser, Curt: Max Beckmann 311
— Die Liebermann-Ausstellung in Zürich . . . 355
Glück, Heinrich: Die christliche Kunst des Ostens 266
Hancke, Erich: August Gaul 199
Kehrer, Hugo: Neues über Greco 349
Künstleranekdoten 308
Liebermann, Max: August Gaul 75
Mayer, August L.: Von modernen amerikanischen Kunstsammlungen 298
Pauli, Gustav: Lichtwarks Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Hamburger Kunsthalle 13, 48
— Der Hamburgische Maler Fritz Friedrichs . . 245
Sarre, Friedrich: Die mittelalterliche persische Keramik und die Sammlung Dr. Draeger . . . 78
Scheffler, Karl: Reise in Süddeutschland, V. Mannheim 3

Seite

Scheffler, Karl: Marc Chagall 39
— Slevogt als Zeichner 62
— Erinnerung an Kaspar David Friedrich . . . 95
— Erste Russische Kunstausstellung 101
— Breslauer Kunstleben 111
— André Derain 143
— Berliner Kunst von 1880—1850 180
— Die Ausstellung der Freien Sezession 211
— Poelzigs Dekorationen zum Don Juan . . . 220
— Max Liebermann in München 240
— Die Bremer Kunsthalle unter Emil Waldmanns Leitung 255
— Die Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste 283
— Adolf Hildebrands Zeichnungen 302
— Köpfe. Bildniszeichnungen Rudolf Großmanns 315
— Corinth 339
— Die Neuordnung der Nationalgalerie 358
Sedlmair, Richard: Aus der Geschichte der Dekoration in der fürstbischöflichen Residenz zu Würzburg 27
Utitz, Emil: Wien und Prag 290
Valentiner, Wilhelm R.: Die Sammlung Henry Goldman in New York 148, 186
Waldmann, Emil: Zu Leibls Zeichnungen . . . 227

KUNSTAUSSTELLUNGSBERICHTE

a) nach Namen geordnet

Behrendt, Walter Curt: Ausstellung von Aufnahmen der Meßbildanstalt 104
— Ausstellung von Ingenieurbauten 134
Cohn, William: Neue indische Malerei 220
Feldberg-Eber, Lore: Prager Ausstellung . . . 361
Foerster, C. F.: Die Jubiläumsausstellung des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins 34

Digitized by Google

Seite

Pauli, Gustav: Der hamburgische Maler Fritz Friedrichs 245
Scheffler, Karl: Slevogt als Zeichner. Ausstellung in Dresden 62
— Die Schackgalerie 67
— Gemäldegalerie in Donaueschingen 68
— Ausstellungen in Berlin 68, 101, 164, 193, 242, 243, 272, 304, 332, 356
— Ausstellungen in Zürich 242
— Karl Hagemeister 332
— Potsdamer Kunstsommer 1923 331
Schürer, Oskar: Berliner Sezession in Dresden . 167
Swarzenski, Walter: Kollektivausstellung von Werken Jakob Nußbaums in Frankfurt 219

b) nach Städten geordnet

Berlin 34, 68, 101, 104, 134, 164, 193, 220, 242, 243, 272, 304, 332, 356
Donaueschingen 68
Dresden 62, 167
Frankfurt a. M. 219
Hamburg 245
München 55, 67, 240, 356
Prag 361
Potsdam 331
Zürich 242, 355

BÜCHERBESPRECHUNGEN

Antal, Fr. 364
Bode, Wilhelm von 248
Fischel, Oskar 334
Friedländer, Max J. 194, 223, 305
Glaser, Curt 252, 335
Grautoff, Otto 36
Hartlaub 138
Kehrer, Hugo 252
Koch, Carl 363
Koch, Herbert 334
Mayer, August L. 250
Preetorius, Emil 107
Scheffler, Karl 106, 274
Smidt 250
Waetzoldt, Wilhelm 105
Waldmann, Emil 108
Winkler 335

ABBILDUNGEN

Seite

Ahlers-Hestermann, Friedrich: Mädchenbildnis . 166
— Landschaft an der Tauber 167
Barlach, Ernst: Der Rächer 297
Bartning, Otto: Die Sternkirche. Fünf Abbildungen 84—91
Beckmann, Max: Bildnis R. Piper 310
— Liegende 312
— Vor dem Maskenball 313
— Selbstbildnis 314
— Strand 326
— Frau Pagel 327
— Bildniszeichnung 359
Blechen, Karl: Schloß in Freienwalde 170
— Eingang zum Park von Sanssouci 173
Bonito, Giuseppe: Der Verletzte 161
Bronzestatuetten der Renaissance, drei Abbildungen . . . . . 247—251
Buchholz, Karl: Letzter Schnee 53
Caravaggio, Michelangelo da: Berufung des Matthäus 158
— Berufung des Matthäus. Detail 159
Cellini, Benvenuto: Zwei Bronzegruppen 192
Cézanne, Paul: Landschaft mit Wassermühle . . 138
— Südfranzösische Landschaft 261
Chagall, Marc: Selbstbildnis 40
— Schwachsinniger 41
— Kinderfrau 42
— Liese mit der Mandoline 43
— Schweine vorm Pfarrhaus 44
— Liegende 45
— Männerbildnis in Blau 46
— Über Witebsk 47
— Großvaters Hof 48
— Selbstporträt mit Weinpokal 67
Chinesische Bronzestatuette, drei Abbildungen . 69—71
Christliche Kunst des Ostens, sechs Abbildungen 266—271
Clouet, Jean: Bildnis Franz des Ersten 154
Corinth, Lovis: Nizza 14
— Bildnis Gerhart Hauptmanns 15
— Blühender Apfelbaum 258
— Winter am Walchensee 259
— Frau mit Katze 338
— Landschaft 340
— Schweinestall 341
— Grablegung 342
— Straße mit Fahnen 343
— Meeresstrand 344
— Herbstlandschaf 345
— Weiblicher Akt 346
— Landschaft am Walchensee 347
— Selbstbildnis 348
— Früchte 361
Corot, Camille: Der Wagen in den Dünen . . . 22
— Italienische Landschaft 126
— Frauenfigur 127
— Junge Italienerin 198
— Italienische Landschaft 205
— Sinnendes Mädchen 207
— Dorfstraße 209
Courbet, Gustave: Pferd im Walde 18
— Stilleben 128
— Große Felsenlandschaft 129
— Brücke über den Bach 130
Czobel, Béla: Blick durch das Fenster 214
Daddi, Bernardo: Madonna und Kind 149
Daumier, Honoré: Porträt des Geschichtsschreibers J. Michelet 20
— Der Kupferstichliebhaber 34
— Galoppierendes Pferd 122

Digitized by Google

Seite

Degner, Arthur: Landschaft mit Figuren 219
— Frauenbildnis 220
— Landschaft 221
Delacroix, Eugène: Odaliske 123
— Studie zum „Massacre“ 124
Derain, André: Der Junge 144
— Der Waldbach 145
— Der Tisch 146
— Römische Landschaft 147
— Torso 162
Donatello: Bronze 251
Dyck, Anthonis van: Madonna und Kind 188

Eysen, Louis: Taunuslandschaft 256

Fabriano, Gentile da: Madonna und Kind . . . 148
Feuerbach, Anselm: Badende Kinder 4
Fiori, Ernesto de: Stehende Frau 262
— Kniende 360
Friedrich, Kaspar David: Landschaftszeichnung . 95
— Zwei Landschaftszeichnungen von Rügen . 69, 97
— Abtei Eldena 98
— Landschaft mit Wehr 99
— Figurenstudien 100
— Sepiazeichnung 100

Gaul, August: Der Menschenaffe 74
— Trabender Esel 200
— Ausschlagender Esel 201
— Schweinegalopp 202
— Biber 203
— Gänse 204
Gaertner, Eduard: Aufgang zum Hradschin . . . 185
Géricault, Théodore: Der schwere Wagen . . . 21
Giorgione: Bildnis des Giovanni Burgherini . . . 94
— (oder Tizian): Bildnis eines Kaufmanns . . . 153
Greco: Verherrlichung der Inquisition 349
— Der Gnadenstuhl in den Wolken 352
— Entkleidung Christi 353
Großmann, Rudolf: Landschaft 234
— Bildnisstudie 235
— Nähende Frau 236
— Landschaft am Bodensee 237
— Straße in Knoke 238
— Dünenlandschaft in Nieuport 239
— Fünf Bildniszeichnungen . . . . . 315—318
Guardi, Francesco: S. Maria della Salute 157

Haller, Hermann: Spitzentänzerin 263
Hals, Frans: Bildnis eines Offiziers 142
Hancke, Erich: Selbstbildnis 163
— Frau im Garten 164
Heckel, Erich: Mädchenkopf. Lithographie . . . 354
— Berge im Schnee. Lithographie 355
— Tübingen. Lithographie 356
— Tänzerinnen. Lithographie 357
Hildebrand, Adolph: Frau Jenny Hildebrand . . 282
— Die Töchter des Künstlers am Klavier . . . 302
— Liebespaar 303
Hofer, Karl: Schreibendes Mädchen 218

Seite

Holbein: Bildnis Jean de Dinteville 155
Holzskulptur, französisch 190
Hübner, Ulrich: Lübeck 165
— Kanal in Potsdam 211
— Fischmarkt in Potsdam 289

Italienische Bronzestatuetten der Renaissance. Drei Abbildungen . . . . . 247—251

Keramik, persische. Sieben Abbildungen . . 78—83
Kolbe, Georg: Badende 216
— Stehendes Mädchen 265
— Statuette 296
— Capriccio 304
— Weibliche Figur 305
— Zorn 306
Koptisches Steinrelief 271
Krüger, Franz: Frau Oberbürgermeister Büssing . 181
— Ausritt zur Jagd 195

Leibl, Wilhelm: Kopf einer Bäuerin 115
— Männerbildnis 116
— In der Küche 117
— Bildniszeichnung Dr. Julius Mayr 226
— Bildniszeichnung seiner Mutter 228
— Bildniszeichnung Frau v. Poschinger 229
— Spinnstube 230
— In der Küche 231
— Studie zu den „Wilderern“ 233
Liebermann, Max: Lotsenstube 11
— Selbstbildnis 19
— Holländisches Interieur 110
— Polospiel 112
— Interieur mit Figur 213
— Holländisches Waisenmädchen 257
— Selbstbildnis 1916 259
— Hof des Waisenhauses in Amsterdam . . . 273
— Bildnis des Präsidenten E. Warburg 285
— Haus Oppenheim 287

Manet, Edouard: Tuschzeichnung 140
Marées, Hans von: Landschaft mit Rittern und einer nackten Frau 121
— Der Standartenträger 254
Masolino: Verkündigung 151
Menzel, Adolf: Landschaft aus Kassel 183
— Dame am Fenster 184
— Männerkopf 196
— Studienzeichnungen 240
Michael, Der Heilige. Holzskulptur 190
Monet, Claude: Der Mann mit dem Sonnenschirm 131
Monticelli: Gesellschaft im Park 125
Morazzone, P. F.: San Francesco 160
Munch, Edvard: Damenbildnis in Blau 243
— Bildnis Ingenieur S. 245
— Bildnis Walter Rathenau 299
— Damenbildnis 301

Nußbaum, Jakob: Mainlandschaft 222
— Winter 223
— Bildniszeichnung 224

Digitized by Google

Seite

Oberländer, Adolf: Enten 328
— Amors Sieg 329
— Auf der Löwensuche 330
Orlik, Emil: Ein Stück Wüste 319
— Juliane Gräfin zu Rantzau 320
— Ferdinand Hodler bei der Arbeit 321
— Frauen in Kairo 322
— No-Theater 323
— Schloß in Böhmen 324
— Ägypten 325
— Opiumraucher 331
— Bildnis Julius Pascin 333

Paatz, Martin: Landschaft 168
Paduaner Meister: Bronze 249
Partikel, A.: Meereslandschaft 274
— Fischstilleben 275
Pechstein, Max: Pinselzeichnung 103
— Farbige Zeichnung 104
— Bildnis in Blau 215
Persische Keramik. Sieben Abbildungen . . 78—83
Peters, Hans: Bildnislithographie 280
Piombo, Sebastiano del: Das Konzert 93
Pissaro, Camille: Brücke im Walde 2
— Ansicht von Pontoise 24
— Boulevard des Italiens 134

Quercia, Jocopo della: Madonna und Kind . . . 191

Ravenna, San Vitale, Chorschranke 267
Rayski, Ferdinand von: Gutsbesitzer Schneider . 5
Rembrandt: Der heilige Bartolomäus 189
Renoir, Auguste: Pfingstrosen 25
— Mädchenkopf 135
— Anemonen 136
— Bildnis der Gräfin Pourtalès 137
— Bei der Lektüre 139
Riccio, Andrea: Bronze 247
Rößner, Georg: Frau Werkentin 284
Rubens, P. P.: Meleager und Atalante 186
Runge, Philipp Otto: Der Tag 51

Schadow, Joh. Gottfried: Aktstudie 174
— Blick aus einem Fenster in Nenndorf 180
— Bildniszeichnung Fr. Schiller 241
Scheibe, Richard: Kamel 217
Schinkel, Karl Fr.: Schinkel mit seinem Freund Steinmeyer 194
Sintenis, Renée: Fohlen 217
Sisley, Alfred: Straße in Marly 23
— Französische Landschaft 132
— Seinelandschaft 133
Slevogt, Max: Blick ins Land 16
— Kinderköpfchen 17
— Bildniszeichnung 38
— Aus den „Gesichten". Zwei Lithographien . 55, 62
— Zwei Bildniszeichnungen 56, 57
— Zwei Lithographien aus dem „Lederstrumpf" 58, 59
— Fasanenjagd 61
— Zeichnungen zum „Cellini" 63

Seite

Slevogt, Max: Lithographien zum „Cellini" . . 64, 65
— Geiger. Radierung 66
— Landschaft mit blühenden Bäumen 113
— Laubengang 114
— Schwarze Panther 260
— Gutshof 290
— Dame in Weiß 291
— Stilleben 293
Steffeck, Karl: Zwei Hundestudien 182
— Korso 193
— Pferd 242

Thoma, Hans: Ziegen 6
— Marktszene 7
— Erinnerung an die Campagna . . . . . 8—9
Trübner, Wilhelm: Tor vom Stift Neuburg . . . 10
— Wildschwein und Hund 12
— Rosenhecke 13
— Dame im Sessel 118
— Studiosus Michaelis 119
— Wildwaldweibchen 120

Veneto, Bartolomeo: Männliches Bildnis 152

Walser, Karl: Stilleben 212
— Karneval 363
Würzburg, Fürstbischöfliche Residenz. Fünf Abbildungen . . . . . 27—33

SACH- UND NAMENREGISTER

Ahlers-Hestermann, Friedrich 166
Akademie der Künste in Berlin 180, 283
Allgemeines Künstlerlexikon 277
Alt-Berlin 363
Amerikanische Kunstsammlungen, moderne . . . 298
Antike Münzen und die Medaillen der Kunsthalle zu Hamburg 108
„Arnolds graphische Bücher" 280
Ausfuhr von Kunstwerken, Verordnung über die 66
Ausstellung Deutscher Kunst, Eine 162

Bamberger Doms, Ausstellung von Aufnahmen des 104
Bange, F. 248
Barlach, Ernst 276
Barock, Bronzen des 248
Bartolommeo Fra, und die Florentiner Renaissance 334
Bassermann, Ernst 279
Beckmann, Max 311
Bender, Ewald 278
Berlin 168, 246, 271
Berliner Karikaturisten 332
Berliner Kunst von 1800—1850 180
Berlin, Kunstausstellungen in 101, 134, 164, 180, 193, 219, 242, 272, 283, 304 332, 356
Berliner Sezession 167, 242
Bernhard, Lucian 103
Biedermeier-Malerei 276
Bildnerei der Geisteskranken, Die 138
Bode, Wilhelm 248, 273
Bock, Elfried 223

Digitized by Google

Seite

Börger, Hans 108
Braune, Heinz 112
Breitner, Georg Hendrik 333
Bremen 67
Bremer Kunsthalle 255
Brendel, Albert 165
Breslauer Kunstleben 111
Briefe Alfred Lichtwarks 13, 48
Brieger, Lothar 275
Bronzen, italienische 248
Brühlmann, Hans 276
Bulle, Heinrich 278
Burckhardt, Jakob 105

Chagall, Marc 39
Christliche Kunst des Ostens, Die 266
Crodel, Ch. 272
Corinth, Lovis 331
Corot, Camille 205

Degner, Artur 193
Denis, Maurice 36
Derain, André 143
Deutsche Gewerbeschau München 1922 55
Deutscher Kunst, Eine Ausstellung 162
Dix, Otto 244
Donaueschingen, Gemäldegalerie in 68

Findling, Der. Holzschnittwerk 276
Florentiner Renaissance 334
„Florentinische Nächte“ 276
Florenz, Ausstellung italienischer Kunst in . . . 157
Frankfurt a. M. 168, 219
Frankreichs, Die Maske und das Gesicht 278
Freie Sezession 211
Friedrich, Caspar David 95
Friedrichs, Fritz 245
Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste in Berlin 283
Fuhrmann, Ernst 277
Fünfzig Jahre Museumsarbeit 274
Fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg 27

Gabelentz, Hans von 334
Gaul, August 75, 77, 199
Geisteswissenschaften, Die Krisis der 336
Gemäldegalerie in Donaueschingen 68
Genrebild, Das 275
Geschichte der spanischen Malerei 335
Gewerbeschau, Deutsche, in München 55
Giorgione. Ein Doppelbildnis des 92
Glaser, Curt 305
Glasmalerei und Mosaik 331
Gotische Holzschnitte 305
Grabarj, Professor 336
Graber, Hans 252
Graphische Techniken und ihre Druckverfahren . 276
Grautoff, Otto 276, 278
Greco 349
Griechenland 334

Seite

Groß, George 332
Große, Ernst 250
Großmann, Rudolf 234, 315
Gurlitt, Fritz 276

Hadeln, Detlev Freiherr von 306
Hagemeister, Karl 332
Haller, Hermann 243
Hamann, Richard 334
Hamburg 245
Hancke, Erich 164
Heine, Heinrich 276
Heinersdorff, Gottfried 331
Hildebrandt, Adolf 302
Hildebrandt, Hans 276
Hirth, Georg 278, 279
Hitz, Dora 68, 273
Hoberg, Reinhold 276
Hodler, Ferdinand 278
Hofmannsthal, Hugo von 334
Höhn, Heinrich 252
Holdt, Hanns 334
Holzschnitte, gotische 305
Holzschnittwerke von Barlach 276
Huber, Hermann 193

Indische Malerei, Neue 220
Ingenieurbauten, Ausstellung von 134
Italienische Bronzen der Renaissance und des Barock 248
Italienische Kunst des XVII. und XVIII. Jahrhunderts 157

Jahrbuch der Originalgraphik 277
Jubiläumsausstellung des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins 34
Juryfreie Kunstschau 102
Justi, Carl 106

Kaiser Friedrich-Museums-Verein 34
Karikaturisten, Berliner 332
Keramik, Persische 78
Kern, J. G. 280
Kokoschka, Oskar 244
Kolbe, Georg 276, 302
Krisis der Geisteswissenschaften, Die 336
Kronprinzenpalais in Berlin 220, 272
Kümmel, Otto 250
Kunsthalle in Bremen, Die 255
Künstleranekdoten 308
Künstlerlexikon, Allgemeines 277
Kunstsammlungen, amerikanische 298
Kunstschutz in Rußland 326
Kunstwerken, Ausfuhr von 66

Leibl, Wilhelm 227
Liebermann, Max 240, 273, 280, 355
Liebermanns gesammelte Schriften 194
Lichtwark, Alfred 13, 48

Mackowsky, Hans 363
Maitreya 69
Mannheim 3
Marées-Gesellschaft, Eine Schrift der 162

Digitized by Google

Seite

Maske und das Gesicht Frankreichs, Die . . . 278
Mayer, August L. 335
Meid, Hans 193
Meier-Graefe, Julius 162
Mensch, Der schöne, in der Kunst 279
Meßbildanstalt, Ausstellung von Aufnahmen der . 104
Moderne amerikanische Kunstsammlungen . . . 298
Möricke-Album 277
Mosaik und Glasmalerei 331
Moskau 326
Müller, Otto 244
Munch, Edvard 278
München, Ausstellung in 240, 356
München, Deutsche Gewerbeschau in 55
München, Schack-Galerie 67
Münchener Malerei im XIX. Jahrhundert, Die . . 335
Münzen und Medaillen der Kunsthalle zu Hamburg, Die 108
Museen, Staatliche, zu Berlin 248
Museumsarbeit, Fünfzig Jahre 274

Nationalgalerie 358
National wertvolle Kunstwerke 66
New York 148, 186
Nürnberger gotische Plastik 252
Nußbaum, Jakob 219

Oberländer, Adolf 328
Oldenbourg, Rudolf 275, 279, 335
Olympische Kunst 334
Originalgraphik, Jahrbuch der 277
Orlik, Emil 319
Osborn, Max 279
Ostade, Adriaen van 223
Ostasiatische Kunst 250, 271
Oswald, Josef 105

Paatz, Martin 166
Partikel, Alfred 243
Pechstein, Max 103, 242, 279
Persische Keramik 78
Peters, Hans 280
Petersburg 326
Pfister, Kurt 275
Plaketten, Reliefs und 248
Poelzigs Dekorationen zum Don Juan 220
Potsdamer Kunstsommer 1923 331
Prag 290, 356
Prinzhorn, Hans 138
Puhl und Waguer 331

Reise in Süddeutschland 3
Reliefs und Plaketten 248
Religion und Kirchbau 84

Seite

Renaissance, Florentiner 334
Renaissance, Italienische Bronzen der 248
Renner, Paul 107
Roeder, Emmy 68
Rubens, Peter Paul 275
Russische Kunstausstellnng in Berlin 101
Rußland, Kunstschutz in 326

Sammlungen:
Leopold O. H. Biermann in Bremen 67
Dr. Draeger 78
Henry Goldman in New York 148, 186
Eugen Bracht 168
Schack-Galerie, Neuordnung der 67
Scharff, Edwin 272
Scheibe, Richard 272
Schiefler, Gustav 278
Schmid, Wilhelm 102
Schmidt, Paul Ferdinand 276
Schöne Mensch in der Kunst, Der 279
Schwind, Moritz von 277
Sezession, Berliner 167, 242
Sezession, Freie 211
Singer, Hans W. 277
Sirén, Oswald 364
Slevogt, Max 62, 250
Spanische Malerei, Geschichte der 335
Staatliche Museen zu Berlin 248
Stadtbauproblem, Das 171
Steger, Milly 68
Stil, Der, in den bildenden Künsten aller Zeiten 278, 279
Strygowski, J. 336
Süddeutschland, Reise in 3

Tier, Das, in der Religion 277
Tintoretto, Giacomo 306
Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert 364
Typographie als Kunst 107

Valentiner, Wilhelm R. 276
Verordnung über die Ausfuhr von Kunstwerken 66
Voll, Carl 328

Wagner, Wilhelm 276
Waldmann, Emil 250, 255
„Wandlungen Gottes" von Barlach 276
Weese, Arthur 279
Wichert, Ernst 3
Wien 271, 290
Windegg, Walter Eggert 277
Witz, Konrad 252
Wolff, Hans. 280
Würzburg 27
Zürich 242, 355

Digitized by Google

Digitized by Google

CAMILLE PISSARRO, BRÜCKE IM WALDE

MANNHEIM, KUNSTHALLE

Digitized by Google

REISE IN SÜDDEUTSCHLAND

VON

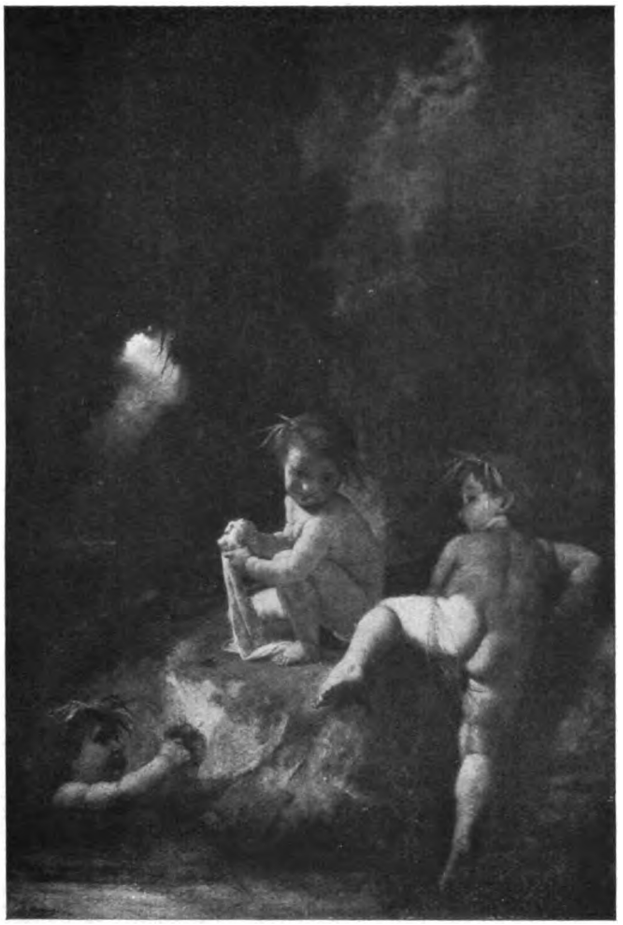
KARL SCHEFFLER

V

MANNHEIM

Die Mannheimer Galerie ist die Kunststätte einer schnell zum Industriezentrum und zum Handelsplatz gewordenen Fürstengründung, einer jungen Großstadt, in der sich der moderne deutsche Wirtschaftsgeist in einer nicht eben erfreulichen Weise bemerkbar macht. Die Sammlung ist in einem Monumentalbau von Billing untergebracht, der der Festhalle von Bruno Schmitz am Friedrichsplatz gegenüberliegt, und der, im Verein mit den andern Fassaden des weiten Platzes, ein Denkmal jener Großmannssucht in der Architektur ist, die im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts in voller Blüte gestanden hat. Das Haus Billings ist nicht ohne Begabung gebaut; dennoch muß man es als modernes Museumsgebäude abscheulich nennen; es wirkt peinlich in dem Versuch heroisch zu erscheinen, die Kraft hat nur bis zur Prahlerei gelangt. Deutlich erinnere ich mich des Jahres, als das Haus eröffnet wurde. Es war 1907, gelegentlich der großen Gartenbauausstellung auf dem Friedrichsplatz. Das neue Galeriehaus wurde mit einer internationalen Kunstausstellung eröffnet, die der Maler Dill geleitet hatte und in der Gutes und Schlechtes bunt durcheinander gemischt war. Wäre in der Folge diese Kunsthalle, die im Innern einige unmögliche Repräsentationsräume und höchst störende kunstgewerbliche Dekorationen enthält, von einem schlechten Galerieleiter in Besitz genommen worden, und wäre die früher im Schloß untergebrachte kümmerliche Bildersammlung in das neue Haus überführt und verständnislos erweitert worden, so würde Mannheim ohne Anstrengung zu einer der schlechtesten modernen Galerien Deutschlands gekommen sein. Glücklicherweise hat eine Persönlichkeit auch hier die Lage gerettet. Zur rechten Zeit ist Ernst Wichert berufen worden, und damit ist der rechte Mann an die rechte Stelle gekommen. Was heute Gutes von der Mannheimer Kunsthalle zu sagen ist, kommt auf das Konto Wicherts und auf das der von ihm gewählten Helfer.

Digitized by Google



A. FEUERBACH, BADENDE KINDER

Im Reich hat man von der Leistung Wicherts nicht leicht die rechte Vorstellung gewinnen können. Es kam daher, weil man fast nur von seiner Kunsterziehungsarbeit hörte, von dem also, wovon wir im Kreise dieser Zeitschrift nun einmal nicht viel halten können. Als Kunsterzieher, so schien es uns in der Ferne, hat Wichert einen großen Aufwand ziemlich nutzlos vertan. Von dem Praktiker aber wußte man nur, daß er dieses oder jenes wichtige Werk gekauft hatte, ohne daß man eine Gesamtvorstellung gewinnen konnte. Um das Urteil zu korrigieren, muß man die Mannheimer Kunsthalle jetzt besuchen. Nicht nur, um Wichert Gerechtigkeit zuteil werden zu lassen, sondern auch, um sich einen Genuß zu verschaffen, den man in Deutschland nicht an vielen Stellen hat. Es ist in einem Vormittag getan. Denn den Kern der Sammlung bilden nur zwei Säle und einige Kabinette. Daneben gibt es noch einige Räume, wo ältere Bilder des neunzehnten Jahrhunderts und Arbeiten der jüngeren Künstlergenerationen zu sehen sind; diese aber sind nicht entscheidend, so gute Werke darin enthalten sind. Um so weniger als diese Säle oft geräumt werden müssen, wenn Sonderausstellungen gezeigt werden sollen. Die Galerieleitung muß das Haus mit dem Kunstverein teilen und ist darum ständig in Raumnot. Auch bei meiner Anwesenheit waren die Räume des Erdgeschosses ausgeleert worden, um Raum zu schaffen für eine Ausstellung keramischer Arbeiten von Pölzig und Läuger. So peinlich dieser Platzmangel ist, er hat doch das Gute, daß sich die Sammlung notgedrungen in bescheidenen Grenzen hält. Die Mannheimer Galerie ist klein, und das ist ein nicht geringer Vorteil. Sie behält dadurch den Charakter einer Privatsammlung, man erkennt den Vorzug kleiner Museen wie an einem Musterbeispiel. Auch hat Wichert den Vorteil zu nutzen gewußt, der darin liegt, daß die Galerie nicht einen Troß wertloser Werke zu schleppen braucht, daß sie im wesentlichen ganz neu aufgebaut werden konnte. Zwei Säle und wenige Seitenkabinette im oberen Stockwerk enthalten das, was der Mannheimer Kunsthalle ihren Ruf verleiht. Die Wände sind mit einem passenden bräunlichen Stoff bespannt, die Bilder sind locker gehängt, das Licht ist gut, und die Werke sind ausgezeichnet gewählt: das ist das ganze Geheimnis. Die Wirkung aber könnte nicht schöner sein.

Einem Mann, der sich so leidenschaftlich mit Theorie und Pädagogik abgibt, traut man, ohne die Mannheimer Kunsthalle gesehen zu haben, soviel Sicherheit des Urteils und Fähigkeit der Beschränkung auf Wesentliches, soviel Sinnlichkeit der Anschauung, und die Fähigkeit so lange zu sieben, bis das Beste übrig bleibt, kaum zu. Wieder erfährt man, daß jeder Fall besonders ist, daß man nicht verallgemeinern darf. In diesem Fall geht neben dem Theoretiker ein Museumspraktiker von hohen Graden einher. Der Ruhm Wicherts wird selbst davon nicht berührt, daß dieses glänzende Ergebnis nur mit Hilfe eines vorgeschrittenen Kunsthandels zu erreichen war. Die Situation ist diese: eine nicht durchaus erfreuliche

Digitized by Google

F. von RAYSKI, GUTSBESITZER SCHNEIDER

Stadt, eine peinlich wirkende Museumsarchitektur, und eine klug abgerundete kleine Meistersammlung.

Der deutschen Kunst sind im ersten Stock ein Oberlichtsaal und zwei Seitenkabinette, ebenfalls mit Oberlicht, eingeräumt. In dieser Sammlung spielt Feuerbach mit sechs Bildern eine weit glücklichere Rolle als in Karlsruhe, wo ihm doch ein ganzer Saal gehört. Im Mittelpunkt seiner Bildergruppe hängt der „Hafis" aus der Pariser Zeit; daneben sieht man zwei der schönsten Kinderdarstellungen, eine römische Landschaft, die Francesca da Rimini und eine schöne Medea. Der nahebei, in Speyer gebürtige Künstler sollte in Mannheim gut vertreten sein; es sind die Bilder aber so sorgfältig gewählt, als seien sie nur ihres Kunstwertes wegen da.

Von Thoma, der aus dem badischen Schwarzwald stammt, läßt sich dasselbe sagen. Wirkt er in Karlsruhe sehr problematisch, so wirkt er in Mannheim wie ein Meister; dort sieht man den Dichter, der literarische Gedanken nur mühsam

Digitized by Google

in Bildformen bringt, hier erkennt man den Maler, der aus einer Tradition frei und natürlich herauswächst. Wichert hat Thoma gewissermaßen gegen sich selbst in Schutz genommen. Die „Ziegenherde in der Campagne" ist ein Meisterwerk, in dem jede Form, jeder Ton den rechten Platz hat, die beiden kleinen Landschaften, die einander als Pendants im ersten Kabinett gegenüberhängen und die größere Landschaft mit der Wolke sind in

HANS THOMA, ZIEGEN

MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

ihrem leicht heroisierten Naturalismus, in ihrer Mischung von unbefangener Sinnlichkeit und leisem Nazarenertum wahre Perlen deutscher Landschaftsmalerei. Und auch der große „Gemüsemarkt" mit den drei Figuren ist, trotz einer gewissen Trockenheit und Modellhaftigkeit, ein höchst stattliches Dokument zeichnender Malkunst. Die kleine Sammlung wird aufs schönste abgerundet durch ein Frauenbildnis und eine Wasserfarbenzeichnung der Villa Borghese.

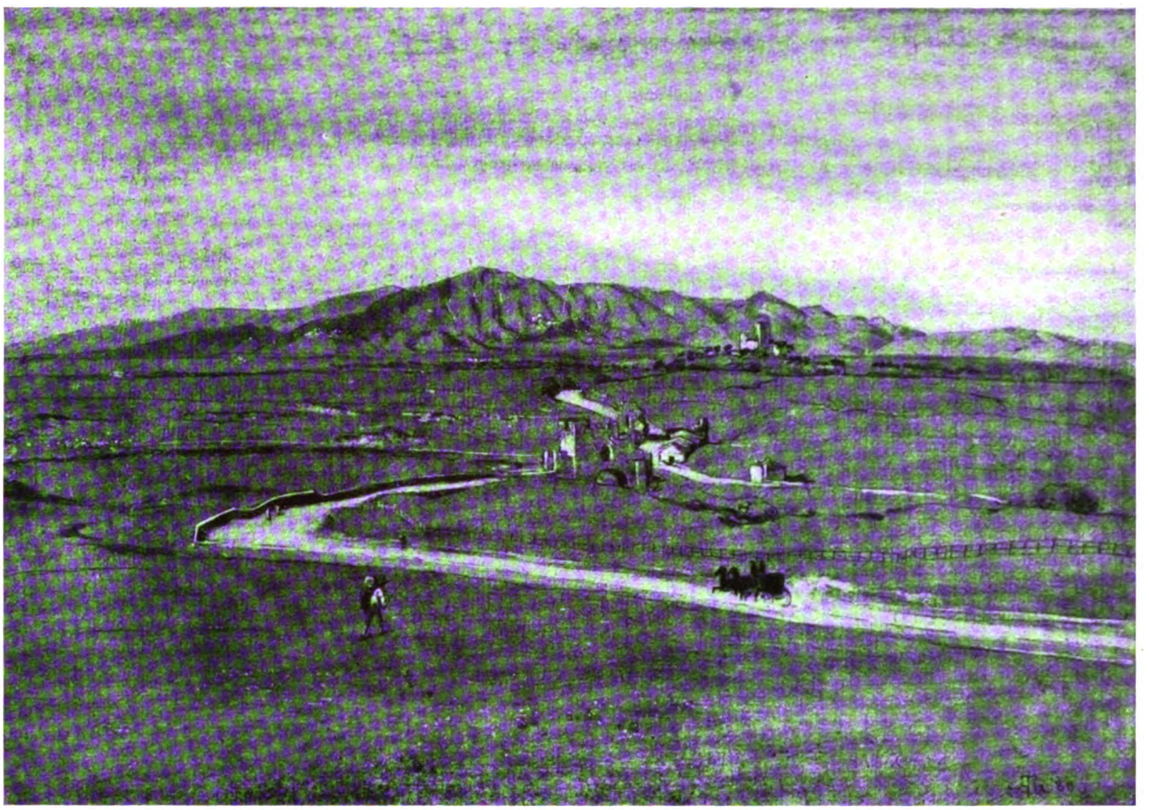
Ausgezeichnet vertreten ist noch ein anderer Badenser, Wilhelm Trübner. Die Mannheimer Kunsthalle besitzt die mit künstlerisch freier Pietät gemalten Elternbildnisse. Zwischen diesen altmeisterlich dunkeln Frühbildern hängt, wie um zu zeigen, wie sehr sich der Malstil Trübners im Laufe der Zeit gewandelt hat, und wie sehr er in allen Wandlungen doch mit sich selber übereinstimmt, ein „Garten vom Stift Neuburg", ein Bild, dessen grüne Kraft durch die Art der Aufstellung doppelt wirkt. Aus dem Jahre 1873 ist sowohl das „Wildschwein mit Jagdhund", wie auch das „Tote Reh"; und auch diesen frühen Werken stehen wieder zwei späte, koloristisch betonte Landschaften mit Motiven vom Stift Neuburg gegenüber. (Alle Landschaften dieser Art sind aus dem Jahre 1913.) Abseits hängt eine grünrote Blumenhecke aus dem Jahre 1909, ein seltenes Motiv im Oeuvre Trübners. Die Sammlung dieser acht Bilder wirkt stark und erscheint wie das Ergebnis langer Sichtung. Dagegen steht der

Digitized by Google

HANS THOMA, MARKTSZENE

MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

Digitized by Google



HANS THOMA, ERINNERUNG AN DIE CAMPAGNA

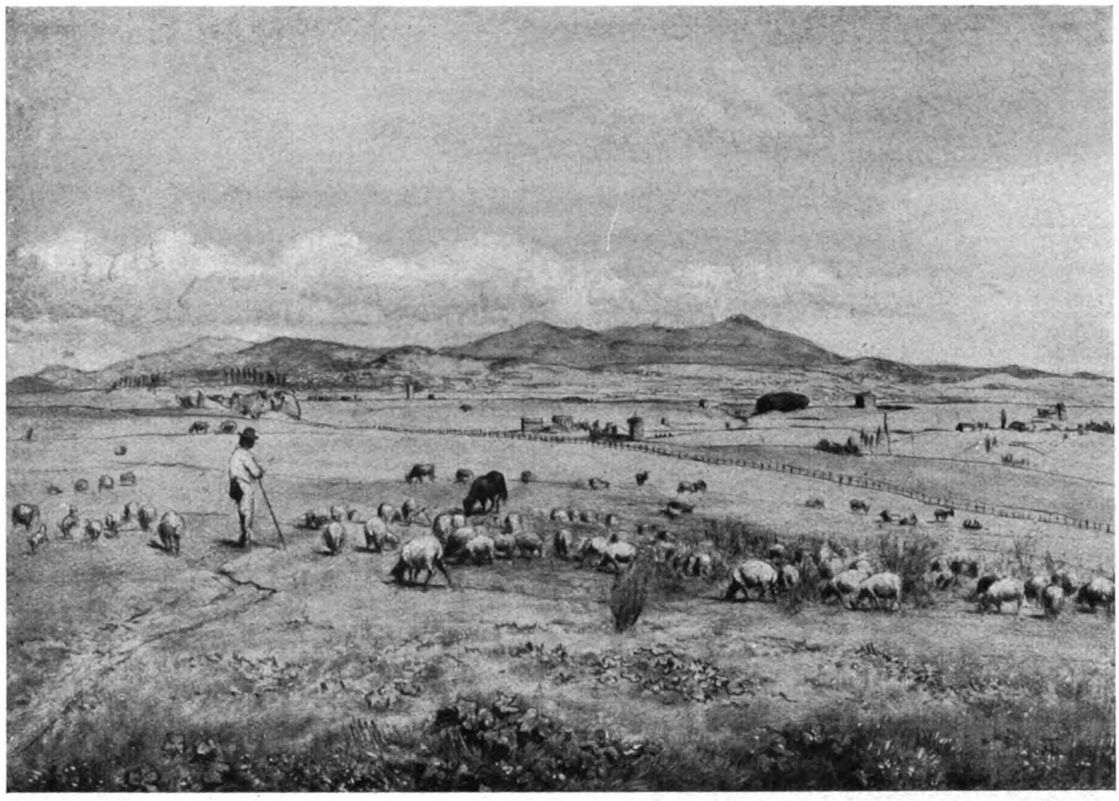
MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

Freund Trübners, Karl Schuch, mit zwei Bildern, die nicht zu seinen besten und charakteristischen gehören, zu weit noch zurück.

Mit vieler Liebe sind auch Bilder Slevogts gesammelt. Auch dieser Pfälzer wird als stammverwandt empfunden, er gehört zu denen, die der Herkunft nach ein Anrecht haben. Das Kinderbildnis ist ein ganz frühes Werk, es ist noch in der Diez-Schule gemalt, gehört aber zu den schönsten Frühbildern Slevogts. Zwei Landschaften aus der Pfalz, ein „Blick ins Land" und ein „Vorfrühling" sind als ein paar der schönsten Landschaften des Künstlers anzusprechen; sie repräsentieren mit ihrer geistreich kühnen und knappen Technik, mit der heiteren Sonnenfreude der Naturanschauung aufs schönste die mit lyrischem Schwung das Ganze der Natur leicht zwingende Eigenart. Ein Stück kräftiger Malerei ist ein Melonenstilleben. Das Bildnis eines Mannes im Freien, sehr hell und kühn gemalt, ist noch in Erinnerung aus einer der letzten Ausstellungen der Berliner Akademie. Die Kunsthalle besitzt acht Bilder von Slevogt. Es beweist Wicherts Einsicht, daß er Bilder kleineren Formats den großen „Schlagern", wozu Slevogts Temperament eine Zeit lang neigte, vorgezogen hat. Der Maler des Zuständlichen kann sich kaum schöner aussprechen wie in Mannheim.

Liebermann dagegen kommt auch in Mannheim wieder zu kurz. Er wird in Süddeutschland offenbar nicht nach Gebühr geschätzt, das Urteil erscheint seinen Bildern gegenüber unsicher. Der „Schweinemarkt" von 1890 ist in seiner Art ein klassisches Bild, ist aber mehr im Atelier fertig gemalt, als es der unmittelbaren Wirkung günstig ist. Auch hängt es neben Bildern von Trübner nicht vorteilhaft. Das Selbstbildnis von 1918 gehört zu den ungezwungensten, menschlich eindrucksvollsten und malerisch schönsten der Selbstbildnisse; doch ist auch hier nicht ganz die

Digitized by Google



HANS THOMA, ERINNERUNG AN DIE CAMPAGNA

MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

leise Befangenheit überwunden, die allen Selbstporträts Liebermann eigen ist. Der „Garten in Wannsee" repräsentiert vortrefflich die Spätzeit des Künstlers, und ein seltenes Stück aus der Frühzeit ist das braundunkle „Lotsenhaus" aus dem Jahre 1874. Angesichts dieser beiden, fast fünfzig Jahre auseinanderliegenden Bilder empfindet man aber nur um so stärker, was alles fehlt, um dieses reiche Malerleben in flüchtigen Umrissen wenigstens zu veranschaulichen.

Auch Corinth ist unvollständig vertreten. Sein unklar geisternder Gerhart Hauptmann ist ein nicht durchaus erfreuliches Bildnis der Frühzeit, die 1913 gemalte Ansicht von Nizza ist ein gutes Beispiel der sinnlich quellenden Landschaftsdarstellung der späteren Jahre, und der „Apostel Paulus" (1911) wirkt etwas akademisch. Man möchte von Corinth eine größere Bildergruppe sehen, um das Talent als Ganzes vor Augen zu haben.

Sehr bevorzugt erscheint Karl Hofer. Wohl ebenfalls, weil er aus den badischen Landen stammt. Die Bilder sind seiner naivsten Arbeitsperiode entnommen, also gut gewählt. Ein besseres Bild wie die „Fahnenträger" (1913) hat Hofer nie gemalt.

Zwischen den Bildern sind in diesen Sälen gute Plastiken verteilt: eine Tänzerin, der Kopf einer Chinesin und die Bildnisbüste Kühlmanns von Kolbe, die „Sinnende" von Lehmbruck, und Bildnisköpfe von Albiker, Bruno Elkan und Edwin Scharff. Max Klingers Bildnisbüste W. Wundts beweist ebenfalls die gesunde Ankaufskritik. Die Plastiken sind diskret und wirkungsvoll aufgestellt.

*

Der große Seitenlichtsaal enthält eine herrliche Sammlung französischer Bilder.

Im Mittelpunkt hängt Manets „Erschießung Kaiser Maximilians", ein Bild, von dem — auch an dieser Stelle — so viel gesprochen worden ist, daß eine Würdigung überflüssig wird. Es sei

Digitized by Google

WILH. TRÜBNER, TOR VOM STIFT NEUBURG

MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

nur festgestellt, daß Manet in der Vorstellung als Gesamterscheinung immer noch wächst, je öfter man seine Bilder sieht. Man wird ihn später den großen Meistern zuzählen.

Von Cézanne besitzt die Mannheimer Kunsthalle eines der besten Figurenbilder, einen Arbeiter am Tisch; von van Gogh nur ein frühes Blumenstück, das in keiner Weise genügt. Auch Renoir ist mit einem frühen Blumenstück nur wie zufällig vertreten. In Monets „Dorfstraße" ist eine schöne Kraft und Zartheit, Pissarros „Brücke" (1868) entzückt durch eine reiche, lebendige Tonigkeit, seine später entstandene „Brücke im Walde" aber reißt zur Bewunderung hin. Das Motiv ist für Pissarro sehr selten, und es ist so schön gemalt, es wirkt so groß mit dem Nuancenreichtum leuchtend grüner Töne, daß man nicht umhin kann an den besten Cézanne zu denken. Von Sisley besitzt die Kunsthalle eine atmosphärisch reich gemalte „Straße in Marly". Corots Landschaft sollte noch durch ein Figurenbild ergänzt werden. Voll schöner Bewegung ist Delacroix' „Frauenraub"; Rubens Furor ist darin ganz Nerv geworden. Courbets „Pferd im Walde" hat altmeisterlich klassische Haltung; und Géricaults „Schwerer Wagen" ist wie erfüllt von einer dunklen Novellenstimmung, ist wie ein Ausdruck romantischer Schicksalskraft. Von Daumier besitzt die Galerie in dem „Kupferstichliebhaber" eines der stärksten kleinen Bilder, die es von seiner Hand gibt. Dann ist da aber noch das große Bildnis Jules Michelets, das Daumier zugeschrieben wird. Es ist hin- und hergeraten worden, ob diese wirkungssicher und mit starker malerischer Haltung gegebene Bildnisdarstellung Daumiers Werk sei, oder ob der Künstler nicht wenigstens den Kopf gemalt haben müsse. Eine sichere Antwort weiß keiner zu geben. Ich bezweifle aufs stärkste, daß Daumier der Maler dieses Porträts ist, ich finde gewisse Teile des Kopfes – das Ohr, die Augen – dieses großen Meisters unwürdig, finde die malerische Gesamthaltung nur äußerlich

Digitized by Google

MAX LIEBERMANN, LOTSENSTUBE

Digitized by Google

WILH. TRÜBNER, STILLEBEN. WILDSCHWEIN MIT HUND

MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

an Daumier erinnernd, und meine, daß die Bravour der Malerei eine gewisse maskenhafte Leere des Ausdrucks nicht verdecken kann.

Aus dem Besitz der Kunsthalle an Werken deutscher Maler des frühen neunzehnten Jahrhunderts und an Arbeiten jüngerer deutscher Künstler sei nur das Wichtigste kurz notiert.

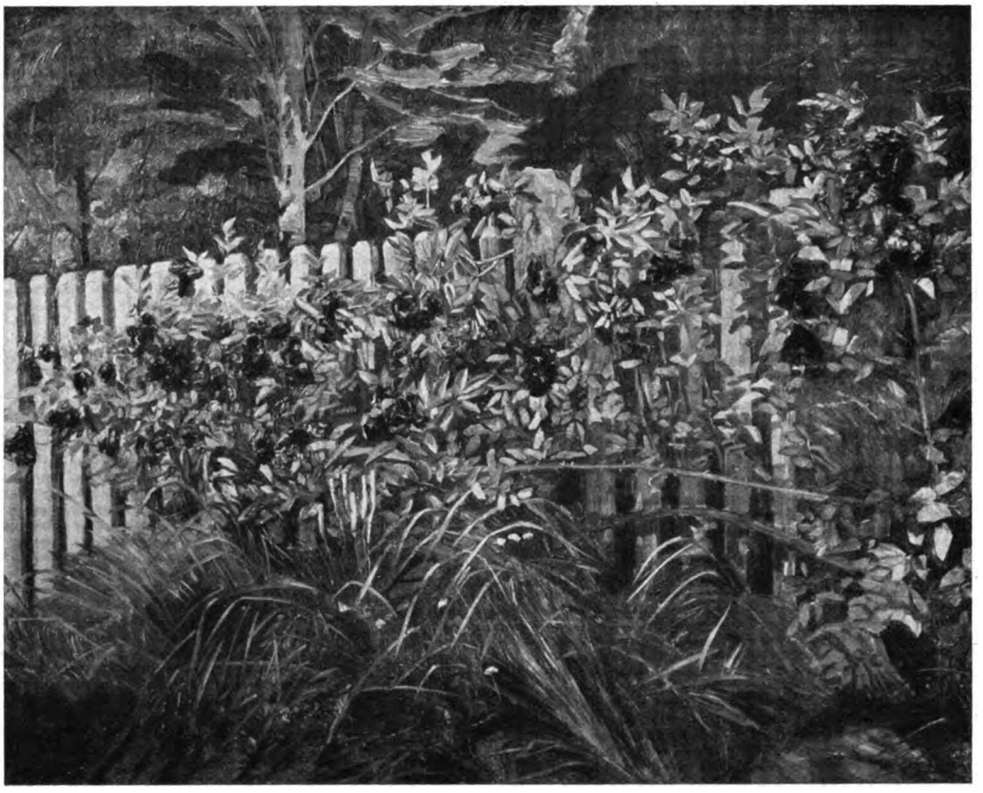
Eine der schönsten „Vedouten" der Zeit ist Ludwig Richters idyllisch heroisierende Ansicht von Wertheim an der Tauber. Gute Proben der Nazarenerkunst sind Steinles „Apokalyptische Reiter", Führichs „Heiliger Isidor" und Rethels alttestamentarische Szene. Ein Waldinterieur von Carl Buchholz ist sehr reizvoll; und einen sehr guten Rayski besitzt die Kunsthalle in dem genau ausgeführten, repräsentativen Männerbildnis. Das Bildnis K. D. Friedrichs im Atelier, von Kersting gemalt, ist rühmlich bekannt. Von Schirmer besitzt die Kunsthalle einige feine Wald- und Bergbilder, die wohltätig ein unmittelbares Naturstudium verraten.

Auch die jüngeren Lebenden sind im allgemeinen mit kritischer Einsicht behandelt worden. Heckels „Sonnenblumen" sind ein durchaus gutes Bild. Eberz vertritt die neue Münchner Kunst; Weissgerber steht ihm zur Seite mit einem „Ruhenden Paar" in einer Landschaft. Kirchner und Pechstein sind noch nicht der Spannweite ihres Talents entsprechend vertreten. Dagegen gehört Hodlers „Lied aus der Ferne" zu den erfreulichen Arbeiten des Schweizer Stilisten. Eine Grisaille von Scharff, ein Stilleben Herbins und zwei Bilder Molls halten das Niveau, ohne hervorzutreten.

Unter den neueren Plastiken sind Werke von Haller und Lehmbruck hervorzuheben.

Der endgültige Eindruck ist, daß Wichert in Mannheim ein Muster aufgestellt hat. In kurzen Jahren hat er Vorbildliches geleistet und die Stadt zu einem Mittelpunkt des südwestdeutschen Kunstlebens gemacht. In der Beschränkung hat er sich als Meister erwiesen, und hat damit nicht nur in Mannheim und Baden, sondern für ganz Deutschland Schrittmacherdienste unvergleichlicher Art geleistet.

Digitized by Google



WILH. TRÜBNER, ROSENHECKE

MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

ALFRED LICHTWARKS BRIEFE

AN DIE KOMMISSION FÜR DIE VERWALTUNG DER KUNSTHALLE

MITGETEILT VON

GUSTAV PAULI

Über zwei Jahrzehnte, von 1891 bis 1913 erstrecken sich die Briefe, die Lichtwark von seinen häufigen Reisen aus an seine vorgesetzte Behörde richtete. Sie wurden in gewählter Ausstattung alljährlich als Manuskript gedruckt, anfänglich nur in fünfundzwanzig Exemplaren, später die letzten Bände nach Lichtwarks Tode in einer auf hundert erweiterten Auflage. Der Einband, mit handvergoldetem hellen Lederrücken und farbigen Titelschildern, entsprach genau der Forderung, die Lichtwark einmal für das Buch des guten Geschmacks aufgestellt hatte. Auch dieser kleine Zug ist erwähnenswert; denn er gehört zu Lichtwark.

Die Briefe sind ein merkwürdiges Dokument für die Kunstgeschichte ihrer Zeit, für ihren Verfasser und ein wenig auch für ihren Empfänger. Denn gewiß gibt es nicht viele Behörden in Europa, die geeignet oder geneigt gewesen wären, so zwanglose Berichte entgegenzunehmen. Man kann sich kaum dazu entschließen, sie als amtliche Urkunden, die sie doch von Rechts wegen sein sollten, anzuerkennen. In der Tat waren sie vielmehr Tagebuchblätter, die unter dem frischen Eindruck des Erlebnisses niedergeschrieben und mit einer Anrede an den Vorsitzenden der Behörde versehen fortlaufend in den Briefkasten gesteckt wurden. Lichtwark gab sich selber in ihnen Rechenschaft über sein Tun, befestigte seine Erinnerung und freute sich der ihm verliehenen Gabe einer leichten und lebendigen Darstellung. Denn er war als Redner wie als Schriftsteller am glücklichsten, wenn er improvisierte. Er durfte es, da er allezeit gerüstet war und über das, was er wußte und konnte, als über eine lebendige Kraft verfügte. In seinem geistigen Haushalt gab es keinen Ballast. Was er nicht nutzen konnte, ließ er liegen, alles aber, was seinen Zwecken dienlich sein mochte, griff er behende auf und verwertete es für seinen

Digitized by Google

LOVIS CORINTH, NIZZA

MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

inneren Aufbau. Und darin war vieles einbegriffen. Seine sichtbaren Ziele der Anregung und Bildung waren vor aller Welt aufgerichtet. Sie sind bekannt und wurden innerhalb des Möglichen erreicht.

Hinter ihnen aber stand unsichtbar das andere große Ziel: die eigene Ausbildung. Es hat wohl selten einen Mann der öffentlichen Wirksamkeit gegeben, bei dem Persönlichkeit und Lebensberuf so sehr zusammenwuchsen. Für gewöhnlich ist es doch so, daß der Tätige seinem Werke dient, indem er sich in einer Art von Opfer des Seinen entäußert. Schließlich erhebt sich dann das Werk neben seinem Schöpfer als etwas von ihm Abgelöstes, das ihn überragt und aufzehrt, da es von all dem lebt, was es ihm genommen hat, von seiner Liebe, von seinem Glück, von seiner Ruhe. Wie oft geht zumal unter Gelehrten und Künstlern, der Schöpfer neben seinem Werke einher als eine gleichgültige Alltagserscheinung. Die persönliche Bekanntschaft mit solch Einem pflegt mit einer Regung der Enttäuschung zu beginnen: „Das also ist der berühmte Mann"! . . . .

Anders Lichtwark. Gewiß war auch sein Leben ein Dienst und die Erfüllung einer Pflicht in aufreibender Geschäftigkeit. Den vornehmsten Kunsterzieher Deutschlands hat man ihn genannt und dachte dabei an seine Reden und Schriften und an seine Kunsthalle. Die Wenigsten aber wußten es, daß der erste Gegenstand seiner pädagogischen Lebensarbeit er selber war. Um recht zu wirken hatte er sich selbst zu einem tauglichen Instrument geformt — in einer beständigen und strengen Zucht. Das Ergebnis war die harmonisch entwickelte Persönlichkeit, ein seltener Anblick in einer spezialistisch zerrissenen Zeit. So lehrte er nicht nur, er lebte vor uns als das Beispiel seiner Lehre. Der Deutsche der Zukunft, von dem er auf dem ersten Dresdner Kunsterziehungstage 1901 ein anschauliches Bild entwarf, er war es selber — freilich viel mehr ein Deutscher der Gegenwart um die Wende des neunzehnten Jahrhunderts. Was er nun im einzelnen betrieb, wovon auch die Briefe an seine Behörde berichten, seine Sammlung zeitgenössischer Plaketten, oder hamburgischer Bilder, seine Anregungen für Wohnhausbau und Gartengestaltung und so manches andere, war von doppelter Bedeutung. Es diente seinem Werke, aber gleichzeitig auch ihm selber. Es war sein ganz persönliches Erlebnis. Daraus erklärt sich der Wechsel seiner Anregungen, der ihm von Unkundigen zum Vorwurf gemacht worden ist. So rechtfertigt sich auch der starke Einstrom persönlicher Empfindungen in den sachlichen Reisebericht.

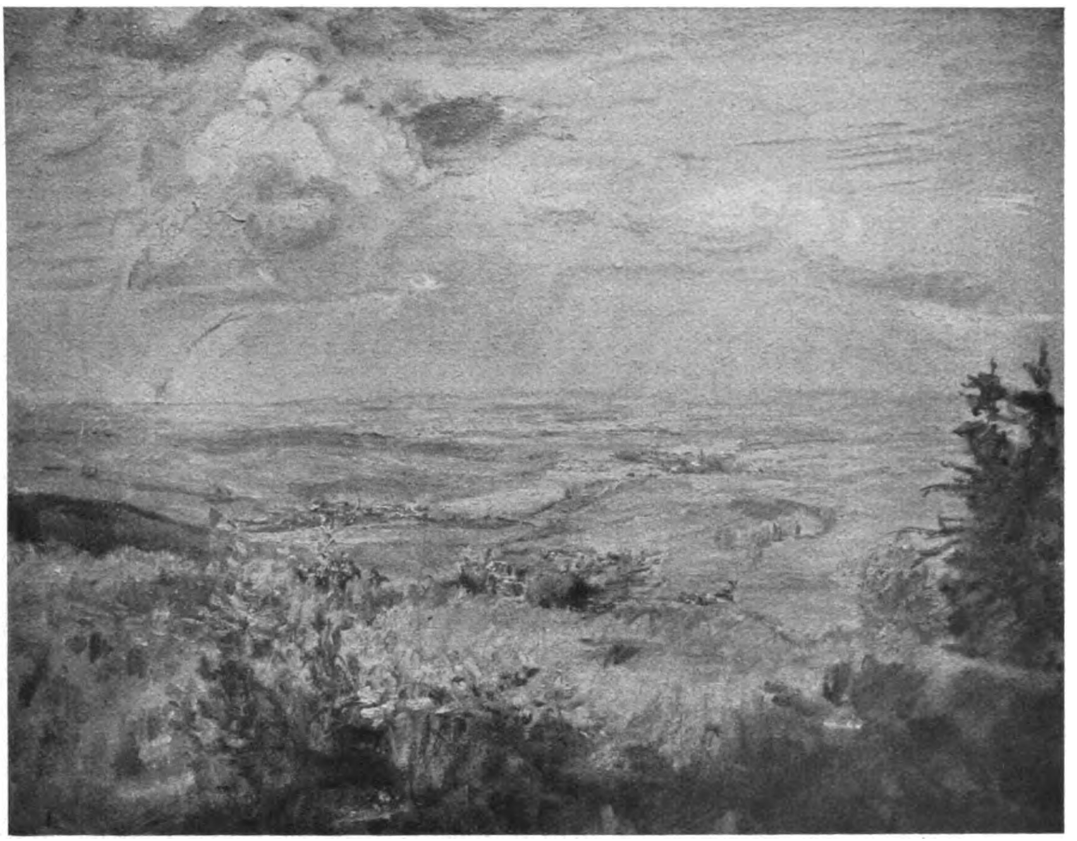
Gleichwohl fehlt diesen Briefen jene Note der Innigkeit, die in der Beziehung auf den Empfänger erklingt; es

Digitized by Google

LOVIS CORINTH, BILDNIS GERHARD HAUPTMANN

MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

Digitized by Google



MAX SLEVOGT, BLICK INS LAND

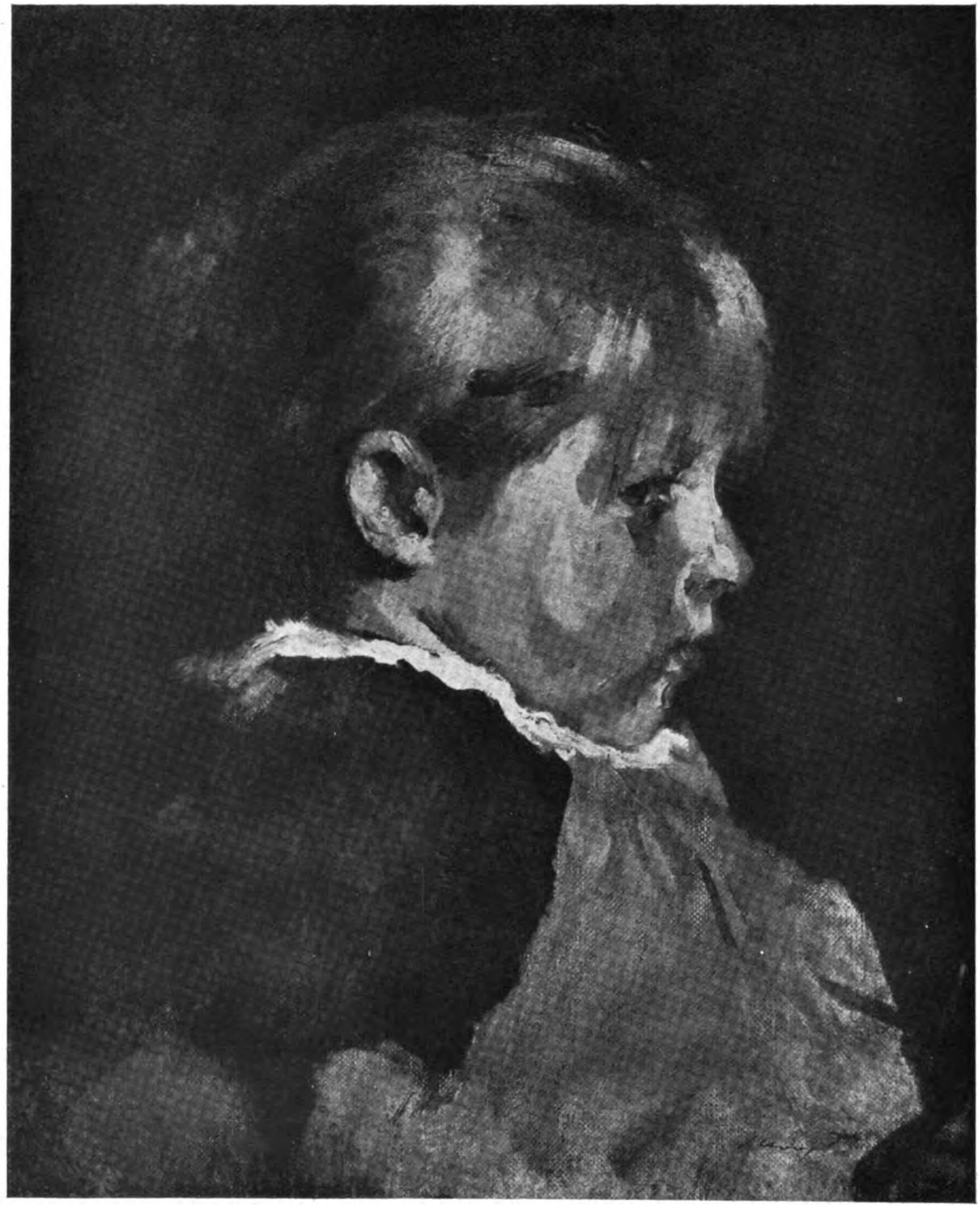
fehlt ihnen das Letzte, was den Brief erst zum Briefe macht, die Wendung des Ich an ein Du, das Anklopfen, das eine Antwort heischt. Der rechte Brief ist ein halbes Gespräch und nur unter geistverwandten Freunden möglich. Diese Briefe Lichtwarks sind dagegen Monologe. Darum verdienen die Senatoren und Bürgermeister, die sie empfingen, keinen Vorwurf. Vielmehr verdienen sie Anerkennung, weil sie der frei sich regenden Persönlichkeit Spielraum ließen. Die Voraussetzung einer solchen amtlichen Korrespondenz ist ein hohes Maß wahrer Liberalität und gegenseitigen Vertrauens.

Die Drucklegung einer Auswahl aus den zwanzig Bänden des Privatdruckes wird nunmehr vorbereitet. Als eine Kostprobe seien daraus die folgenden Stellen veröffentlicht —, wie gern zugegeben sei, zufällig gewählt unter vielen gleichwertigen.

Der Stil Lichtwarks ist impressionistisch, in der Anschauung lebend und unter dem selbstgewählten Zwang der raschen Niederschrift geformt, wie die Skizzen der gleichzeitigen Maler. Der Ort der Niederschrift war beliebig ein Kaffeehaus, ein Wartesaal, ein Eisenbahnwagen, ausnahmsweise ein Schreibtisch. So entsteht keine gefeilte Prosa. — In einer Zeit wie der unseren, die neben die Verrohung der Umgangssprache in der Presse und in öffentlicher Rede — ein gespreiztes und geschwollenes Schreibwerk setzt, mag Lichtwarks Stil als allzu leicht erscheinen. Zumal für die ästhetisch kritische Erörterung hat sich allgemach ein Jargon der Literaten für Literaten entwickelt, deren Kunst sich darin erschöpft, das Einfache zu komplizieren und das Klare zu verdunkeln. Ist es erlaubt, in einer solchen Zeit daran zu erinnern, daß einer der Größesten, die die Feder führten, einmal gesagt hat: Wenn meine Leser nur wüßten, wie viel Mühe ich mir gebe, um ihnen Mühe zu ersparen? „Einen Eßlöffel Voltaire früh beim Aufstehen und abends vor dem Schlafengehen zu nehmen" möchte man manchem unserer kritischen Herren Kollegen verordnen. Lichtwark war in solche Schule gegangen. Sein Bestreben, die Umgangssprache, mit Leben erfüllt und mit unmerklicher Sorgfalt veredelt, als Norm der Schriftsprache hinzustellen, ist dasselbe, das alle großen Erneuerer der Sprache geleitet hat. Bezeichnender Weise war der Kern von Lichtwarks Hausbibliothek eine achtbare Sammlung französischer Autoren des achtzehnten Jahrhunderts.

Der besonderen Begabung Lichtwarks war nun der Brief oder das Tagebuch in Briefform der angemessenste Ausdruck. Hier entfalten sich seine Vorzüge am reinsten, u. A. auch die impressionistische Kunst der Andeutung, die dazu auffordert, ergänzend zwischen den Zeilen zu lesen. Lichtwark war kein Mann der kritischen Analyse, aber einer,

Digitized by Google



MAX SLEVOGT, KINDERKÖPFCHEN

Digitized by Google

GUSTAVE COURBET, PFERD IM WALDE

der es z. B. vortrefflich verstand, die Persönlichkeiten, denen er nahte, durch umschreibende Schilderung uns anschaulich vor Augen zu stellen. In den hier gegebenen Fragmenten begegnen uns vier recht verschiedene Künstler, der aufgeregte und innerlich ungefestigte Roty, der philosophische Ponscarme, der knorrige alte Menzel und der Meister der schwedischen Landschaft, der edle und gütige Prinz Eugen. Vielleicht ist es so, daß Lichtwark, nachdem sein praktisches Lebenswerk im Organismus zeitgenössischer Kultur verarbeitet sein wird, eine Auferstehung in unserer Literatur erlebt und daß er darin dauern wird. Für jede höhere Tätigkeit des Menschen gibt es eine obere Grenze, da sie sich zur Kunst wendet. Und Lichtwark hat diese Grenze erreicht. Gustav Pauli.

München, den 5. September 1891.

. . . . . .

Roty kommt dieser Tage. Ich habe ihm aus Dresden einen langen Brief über Dresden, München und die kleinen deutschen Centren geschrieben, abends im Belvedére unter den Klängen der Musik, so amüsant für einen Franzosen, wie ich konnte. Die Mühe hat sich gelohnt, er hat mir einen Brief geschickt, daß ich fast versucht bin, ihn einzulegen.

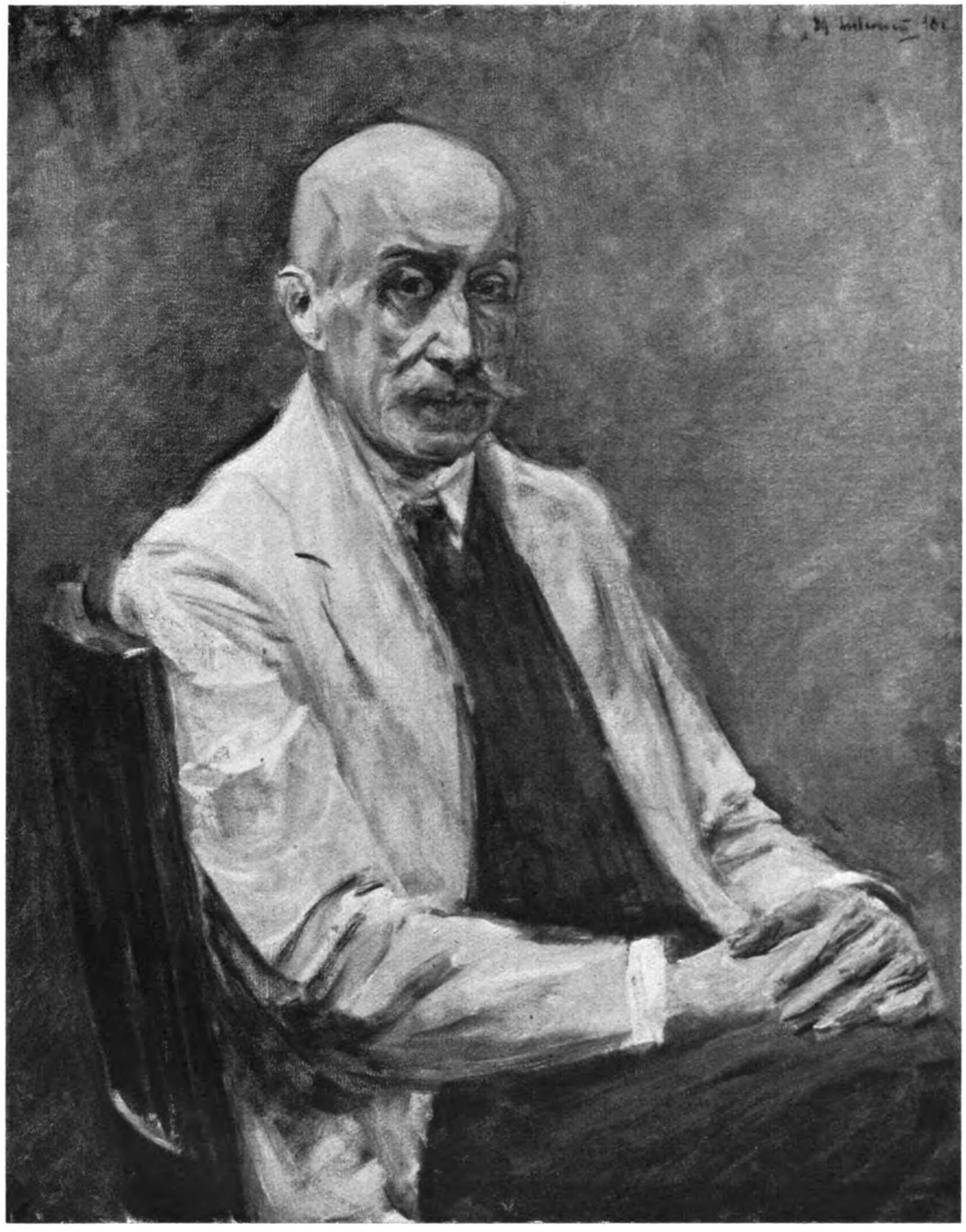
München, den 9. September 1891.

Seit Sonnabend abend bin ich unausgesetzt mit Herrn Roty zusammen. Wir haben die Ausstellungen, Museen, Kirchen zusammen besucht und uns abends das Volksleben angesehen. Inhaltreichere Tage habe ich kaum verbracht. Der Zweck dieser Zusammenkunft scheint mir völlig erreicht. Nachdem wir uns über alle künstlerischen und politischen Fragen eingehend ausgesprochen, sagte mir Roty gestern, ich sollte ihm versprechen, daß unsere persönlichen Beziehungen, was auch geschehen möge, keine Veränderungen erleiden würden. Er hat mir freiwillig angeboten, unsre Interessen in Paris zu vertreten und mir über die innersten Zusammenhänge der Bewegung, die ich studiere, Aufschluß gegeben.

. . . . . .

München und Deutchland machen einen tiefen Eindruck auf Roty. Es fällt ihm wie Schuppen

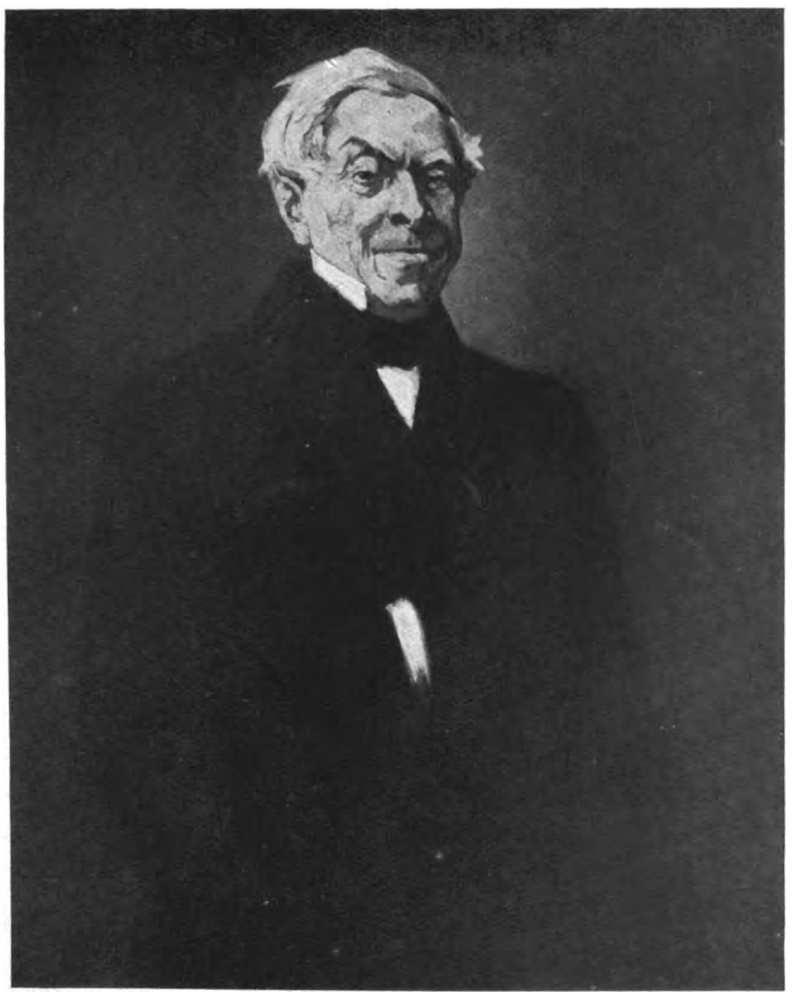
Digitized by Google



MAX LIEBERMANN, SELBSTBILDNIS. 1918

Digitized by Google

von den Augen. Die ersten Tage war er wie im Fieber. Einmal zogen, als wir gerade frühstückten, Truppen vorüber. Wir gingen hinaus, und vor Erregung zitternd sah er die prächtigen Mannschaften vorbeimarschieren. Nachher konnte er nicht mehr weiter essen. „On nous trompe, on nous trompe!" Das ist der Schluß aller seiner Beobachtungen. „Man hat uns vorgemalt, die Deutschen seien eine traurige, plumpe, verkommene Rasse: Ich sehe mehr schöne, kräftige, elegante Erscheinungen als bei uns. Eure Soldaten — Roty war selber Soldat — halten sich großartig. Unsre Zeitungen schreiben von der sittlichen Verderbtheit der Deutschen: ich sehe keine Spur davon auf den Straßen und in den Lokalen. Wenn in einer Pariser Wirthschaft die Maßkrüge so ohne Aufsicht umherständen wie im Hofbräu, wo sich jeder einen Krug von der Wand nimmt, das Material müßte alle drei Tage erneuert werden. Bei den großen Volksansammlungen erscheint keine Polizei, und alles geht ruhig und von selbst. Man beschreibt uns die Deutschen als triste einsame Pfeifenraucher: Ich habe noch keine Pfeife gesehen, außer einer einzigen im Munde eines Engländers, und alle Welt lacht mit weißen Zähnen."



H. DAUMIER (?), PORTRÄT DES GESCHICHTSSCHREIBERS J. MICHELET

München, den 13. September 1891.

Heute Nacht halb zwei habe ich Roty an die Bahn gebracht. Dann bin ich nach Haus gegangen und habe seit acht Tagen zum erstenmal ausgeschlafen. Die Zeit vergesse ich nicht. Tags-

Digitized by Google

TH. GÉRICAULT, DER SCHWERE WAGEN

Digitized by Google

C. COROT, DER WAGEN IN DEN DÜNEN

über – um acht brachen wir schon auf – haben wir die Straßen, Museen und Schlösser besucht, abends sind wir dem Volksleben nachgegangen. Roty war unersättlich. In den letzten Tagen steigerte sich seine nervöse Erregung so weit, daß er Freitag Abend eine Krisis hatte. Er war direkt umgeworfen. Von hier geht er nach Paris, von dort an die See, denn aus der Erholungsreise, die er nach München machen wollte, ist eine aufreibende und erschütternde Arbeitsperiode geworden. Als ich auf der Bahn von ihm Abschied nahm, war er sehr bewegt und sagte noch einmal: „Wenn hundert führende Männer aus Paris so nach Deutschland kämen. — Wir glauben an Gespenster, wie die Wilden."

Auch ich fühle mich etwas abgespannt. Den ganzen Tag waren wir unterwegs, sahen und verglichen, wobei immer die schwierigsten und aufregendsten Dinge besprochen wurden. So viel geredet habe ich in meinem Leben nicht. Roty wollte über alles und jedes Auskunft. Ich fühlte, wie er auch mich studierte und mit einem gewissen Grauen ein Exemplar des gebildeten Deutschen intimer kennen lernte. Der Umfang des Ideenkreises scheint bei dem einzelnen Franzosen enger als bei uns. Aber welche Macht in der Beherrschung ihres Kreises, welche Schnelligkeit und Sicherheit der Auffassung! Es gibt kaum ein Kunstwerk in München, das wir nicht gesehen, stets war ich erstaunt, mit welcher Schnelligkeit Roty die künstlerische Eigenart erfaßte. Diese acht Tage haben mir einen ganz unendlichen Gewinn gebracht, ich habe mehr gelernt als selbst auf der letzten Pariser Reise.

Wie ich schon am Anfang dieses Briefes betonte, haben wir unser Ziel erreicht. Schon von hier aus hat Roty an seine Freunde in der Akademie geschrieben, er interessiert sich mächtig

Digitized by Google

A. SISLEY, STRASSE VON MARLY

für unsre Sammlung und wird tun, was er kann, sie zu fördern. Sehr viel Neues und aus Büchern nicht Lernbares habe ich über die Entwicklung der modernen französischen Medaille erfahren; z. B. über den Anteil Chapus. Wenn ich nicht irre, habe ich Ihnen schon erzählt, daß ich in Paris noch am letzten Tag bei einem Schüler von Chapu die Formen zu dessen herrlichen Porträtmedaillons gefunden. Er hat in der Tat nach dieser Richtung wegweisend gewirkt. Roty will mir auch die einzige Medaille besorgen, die er gemacht, und will mit seiner Witwe sprechen, ob diese noch Formen hat. Ebenso will er mir das ganz herrliche Porträtmedaillon von Carpeaux (Bildnis einer alten Dame), das ebenfalls großen Einfluß gehabt hat, gießen lassen. Alle diese Dinge sind nicht durch den Handel zu haben. Ich führe nur Beispiele an. Für die Kenntnis der französischen Meister der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit waren mir Rotys Aufschlüsse über die Wirksamkeit des merkwürdigen Direktors der École des beaux arts M. Lecoq de Boisbaudran ungemein wichtig. Fast täglich waren wir in der Ausstellung, und auch dort habe ich ungemein viel Anregung durch Roty gehabt.

Rotys Werke haben hier das höchste Aufsehen erregt. Von allen Seiten haben sich Privatsammler beworben. Roty läßt aber nichts mehr in Privatbesitz gelangen. Selbst an Professor Schaper in Berlin hat er eine höfliche Absage geschickt. Bis zum Dezember können wir die Sammlung haben. Wenn uns die Verwaltung der Kellinghusen-Stiftung den Dienst erweist, wird sie ihre eigene große Freude haben.

Noch habe ich einige Besuche in der Ausstellung und bei Künstlern vor und breche etwa Mittwoch auf. Ich sehne mich jetzt ordentlich nach Haus.

. . . . . .

Gern hätte ich täglich meine Eindrücke fixiert,

Digitized by Google

C. PISSARRO, ANSICHT VON PONTOISE

war aber zu abgespannt und zu unruhig. Ich freue mich darauf, Ihnen mündlich berichten zu können.

Paris, den 8. Juli 1892.

Der alte Ponscarme hat sich heute in sein Schicksal ergeben. Es war ein wirkliches Abenteuer.

Um acht fuhr ich hinaus nach Malakoff, einem äußersten Vorort im Südwesten. Als ich aus dem Kupee stieg, merkte ich gleich, daß es so leicht nicht sein würde, ihn aufzufinden, denn meilenweit dehnten sich die Häuser und Gärten. Aufs Geratewohl fragte ich beim Hinaustreten aus der Station ein sehr vergnügtes Dienstmädchen, das gerade vorbei ging. Sie stieß eine Art Freudenschrei aus: Mais quelle chance — je suis sa cuisinière. — Nun gingen wir durch die einsamen Gartenstraßen mit kleinen Häusern und hohen Mauern, alles hell in der Sonne, nur hie und da ein Fleck dunklen Grünes, aber nicht viel, denn der große Baum hat in der französischen Kleinwirtschaft keinen Platz. Romantische Gemüter lassen wohl hie und da einmal eine Pappel groß werden, wo sie kein Unheil mit ihrem Schatten anrichten kann, denn ihr Laub dient zum Viehfutter. Ja, so eine französische Gartenvorstadt sieht anders aus als ein Parkgelände bei Hamburg mit niedrigen Hecken statt der Mauern. Das sehr niedliche Mädchen plauderte in einem fort, wie wunderbar es sich träfe, sie hätten nämlich einen großen Garten, und dieser Garten hätte vier verschiedene Eingänge, aber drei davon wären blind. So kamen wir an einer langen Mauer entlang und erblickten schließlich ein sehr hohes gelbes Haus, dem man gleich ansah, daß es erweitert war.

Das Atelier lag im Garten, und durch ein Labyrinth von verschiedenen Anlagen wurde ich hineingeführt. Ein hochgewachsener Alter empfing mich, wie ein Gärtner angezogen. Es war Ponscarme. Er hat einen Kopf wie Meissonier, aber etwas stärker noch akzentuiert, die Augen noch tiefer, Bart und Haar noch wilder. Er war von einer rabiaten Verlegenheit, offenbar empfand er die Situation als unbequem. Ich sah nicht recht klar. Er hatte auf meine Briefe dilatorisch, aber nicht ablehnend geantwortet. Nach einigen Redensarten sagte ich ihm, weshalb ich selber

Digitized by Google

gekommen wäre. Sie haben recht getan, sagte er sehr lebhaft, ich wußte nicht recht mehr aus noch ein. Dem Luxembourg habe ich meine Arbeiten abgeschlagen, nun kommen Sie aus Deutschland und schreiben mir so freundlich und eingehend, daß ich mir sagen muß, ma foi, du kannst doch nicht unhöflich sein, und kannst doch auch wieder nicht ohne weiteres ja sagen.

war wirklich ein Bahnbrecher, nicht alles ist gleich gut, aber das Beste gehört doch zu dem allervornehmsten; da ist namentlich ein ganz herrlicher Kopf eines Blinden, dann der Kopf von Naudet, an den sich die ganze Entwicklung knüpft. — Wir wurden bald einig. Er gibt uns sein Werk für die Gußkosten.

Dann mußte ich seinen Garten sehen, den er

A. RENOIR, PFINGSTROSEN

Und dann — was würden meine Freunde sagen — l'Allemagne! — Vous savez, monsieur, ce mot-là nous donne toujours un frisson. Ich habe meinen Freunden (nachher erfuhr ich Namen, Méline z. B.) die Briefe gezeigt, sie haben mir gesagt, l'art n'a pas de patrie, es ist eine Ehre für Frankreich. Aber ich hätte mich doch nur sehr schwer entschieden, wenn Sie nicht gekommen wären. — Er hatte jedoch schon alles zurecht gelegt. Er

für seine Kinder angelegt hat. Er erntet garnichts, alles ist Frucht und Obst. Offenbar hat er eine sehr große Familie, denn sie essen alle Früchte eines ausgedehnten Weinbergs im Garten auf. Grasplätze gibt es nicht, dafür treten Erdbeerbeete ein, Himmberbüsche wechseln mit Brombeerhalden ab, eine Ecke ist als Wüstenei für allerhand wilde Beeren eingerichtet, Kirschen, alles Kern- und Steinobst im Überfluß. Das mußte ich

Digitized by Google

alles ansehen und dachte mir, wie sich die Kinder und dann die Enkel zwischen all dem Obst wohl glücklich gefühlt haben. — Jedenfalls ein Zug, der nicht recht französisch ist, diese Freude an einer großen Familie.

Darauf ging ich ins Haus, und wir setzten uns in ein halbdunkles Zimmer, das von einer Legion Fliegen bewohnt war. Der Hausherr ließ Wein kommen, einen Bordeaux blanc anonyme, das Geschenk eines Ministers, dessen Bild Ponscarme gemacht hatte, ein herrliches Gewächs, das wie Gold im Glase glühte und ganz unfranzösisch ohne Wasser serviert wurde. Es wäre auch schade gewesen.

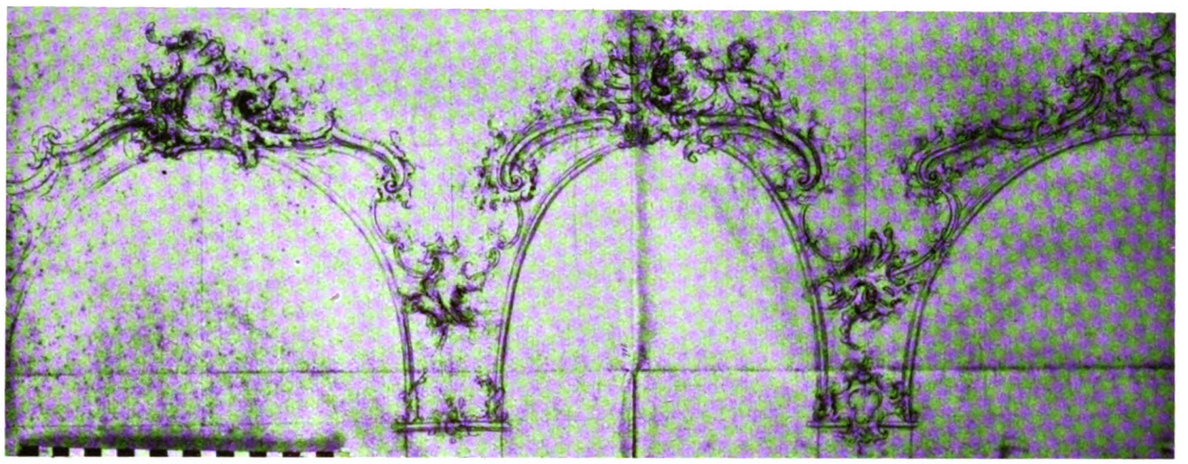
Das gab Veranlassung zu einer gemütlichen Aussprache. Wie Sie mich sehen – es war etwas schwierig wegen der Fliegen, an die mein Wirt wie an die Luft gewöhnt schien – habe ich meinen Beruf verfehlt, sagte der Alte. Ich hätte Philosoph, Gesetzgeber werden sollen. Sie lächeln, mais je suis sérieux. Sehen Sie, ich bin erst Künstler geworden, nachdem ich zwei Jahre die Soutane getragen habe. Ich war Priester, ça m'a donné le goût de la famille. Aber ich habe meine künstlerische Tätigkeit immer nur als eine Äußerung meines Wesens genommen. Ich habe über alles nachgedacht (was übrigens die meisten französischen Künstler mir sagten. Die Unterhaltung geht mit allen sofort ins Philosophische). Vous voyez un athée, Monsieur. Le Christ lui-même était athée au fond. C'était un beau parleur. Ne l'a-t-il pas lui-même exprimé clairement? Je suis la parole, je suis l'alpha et l'oméga.

Und so ging es weiter, sehr amüsant und originell. Ich mußte mich in Acht nehmen, die Fliegen nicht abzuschütteln, denn er nahm es stets als eine Mißbilligung. Nachdem er mir sein religiöses und politisches Glaubensbekenntnis abgelegt hatte, kam er auf die Entwicklung einer ganz neuen Verfassung, die er bis ins kleinste und mit viel Geist ausgearbeitet. Soll ich sie Ihnen mal vorlesen? fragte er, und dann mußte ich sie von einem bis zum andern Ende anhören, was übrigens sehr amüsant war. Schließlich gelang es mir, ihn auf das Thema zu bringen, das mich am meisten interessierte, wie es zugegangen war, und wie er es angefangen hätte, die Bresche in die Festung der administrativen Tradition zu schlagen und die allmächtigen Beamten zur Annahme seiner umstürzlerischen Ideen auf dem Gebiet der Medaille zu bringen. Das hat er mir mit so viel Verve und so feinem Humor erzählt, daß ich mir versprechen ließ, er wolle es mir genau so aufschreiben. Manchmal war der Kopf des alten Herrn ganz von Fliegen bedeckt, und wenn er im Affekt das Haupt schüttelte, umsummten sie ihn wie eine wolkige Gloriole. — Den Entwurf zu seiner Verfassung habe ich mitgebracht. Es sind höchst interessante Gedanken und Wendungen darin. Bis zwei Uhr hielt er mich fest und brachte mich dann zur Bahn. Ich hätte mich nicht sehr gewundert, wenn ich schließlich als Fliege davongesummt wäre. Wir können froh sein, daß es so abgelaufen ist. Beim Abschied sagte er mir: Le Luxembourg n'aura pas mon œuvre, Hambourg l'aura.

. . . . . .

(Fortsetzung folgt.)

Digitized by Google



ANTONIO BOSSI, ENTWURF ZUR STUCKATUR DES GARTENSAALS. BLEISTIFT, 1749

AUS DER GESCHICHTE DER DEKORATION

IN DER FÜRSTBISCHÖFLICHEN RESIDENZ ZU WÜRZBURG

VON

RICHARD SEDLMAIR

Wie bei der Architektur war es auch bei der Dekoration die hohe absolute Qualität der besten Leistungen, die eines der gehässigsten Vorurteile der Kunstgeschichte wie eine Mauer vor den Schöpfungen des achtzehnten Jahrhunderts niederreißen half. Selbstverständlich klingt uns Heutigen wohl die Forderung historischer Gerechtigkeit, die Cornelius Gurlitt 1883 stellte: „Die Kunst, welche die Zeit des Großen Kurfürsten, Friedrichs des Großen, der Maria Theresia, Leibnizens und des jungen Goethe schuf, in denen diese den Ausdruck ihres Empfindens erkannten, darf unmöglich für uns dauernd ein Gegenstand des Abscheues sein, sondern fordert gebieterisch gerechteren Gerichtes." Und doch, daß er schon 1889 schreiben konnte: „Es ist unserem Volke ein Stück seiner Kunstgeschichte zurückerobert worden, wir haben seine Tüchtigkeit auch aus jenen Zeiten erkannt, welche wir einst nur zu bespötteln wußten", das scheint uns heute um so erstaunlicher, je unangenehmer und allgemeiner wir aus den verödenden Wiederherstellungen unserer mittelalterlichen Denkmäler den puritanischen Eifer des neunzehnten Jahrhunderts erkennen.

Was war geschehen? Man hatte versucht, vorurteilslos nur einmal die Qualitätsfrage zu stellen, nachdem die Vorkämpfer „von dem Schönen, was Barock und Rococo hervorriefen, das Schönste der Betrachtung dargeboten" hatten. In dem Werk, das an dem Umschwung der Meinungen einen hervorragenden Anteil gehabt hat, in Gurlitts Tafelfolge „Das Barock- und Rokoko-Ornament Deutschlands", ist unter den erlesenen Denkmälern keines so reich vertreten wie die Würzburger Residenz. Einzelheiten und kleinste Teilausschnitte aus dem Schmuckreichtum vor allem des Venezianischen Zimmers und des Spiegelkabinetts sollten vor anderen von dem wahren Wert einer verkannten Sache zeugen, indem sie die Qualität, die künstlerische und technische, ins sinnliche Bewußtsein

Anmerkung der Redaktion: Dieser den Abschnitt über die Dekoration des Würzburger Schlosses einleitende Aufsatz ist dem in diesen Wochen bei Georg Müller, München erscheinenden großen und schönen Werk: „Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg" entnommen. Es enthält 400 Abbildungen von der Art der hier wiedergegebenen und eine Geschichte des Schlosses von Richard Sedlmair und Rudolf Pfister.

Digitized by Google

THRONSAAL, PFEILERSPIEGELAUFSATZ. (HOLZ, 1742, FERDINAND HUND)

riefen. Sie tun es noch heute, setzen heute noch den Würzburgischen in die vorderste Reihe der deutschen Fürstensitze, trotzdem die Kenntnis und Erkenntnis der deutschen Barock- und Rokokokunst unvergleichlich breiter und tiefer geworden, trotzdem längst an Stelle der enthusiastischen die kritische wissenschaftliche Betrachtung getreten ist.

Die Residenz der Würzburger Fürstbischöfe hat zu ihrem Teil in besonderem Sinn diesen Wandel erfahren, den die fortschreitende Vertiefung des Werturteils seit der Jahrhundertwende mit sich gebracht hat. Zu Zeiten Kellers, des verdienstvollen Biographen Neumanns, wäre auch eine umfassende Darstellung der dekorativen Ausgestaltung der Würzburger Residenz nichts anderes gewesen als ein Hohes Lied auf das Universalgenie Balthasar Neumanns, das in schlechthin unbegreiflicher Vielseitigkeit auch die gesamte Schmuckwelt des Fürstenschlosses wo nicht erdacht, so doch bis in die Einzelheiten hinein angeregt und ihre Ausführung schöpferisch geleitet habe. Die ahnungslose Unbeschwertheit, mit der Gurlitts köstlicher Aufsatz „Vom Würzburger Schloß" 1898 ein begeisterungsfreudiges Idealbild formte, ist heute dahin. Der Fortschritt der Einzeluntersuchungen hat allenthalben mit den Erkenntnissen auch die Probleme gehäuft; an Stelle des Hohen Liedes auf Neumann allein ist die schöne Aufgabe getreten, das Ganze als das Gesamtergebnis eines wundervollen Ineinanderwirkens zu schildern. Im Vordergrund einer solchen Schilderung aber steht die bittere Tatsache, daß die Geschichte des Jahrhunderts, in dem das heute vor Augen Stehende entstand, in ihrer zweiten Hälfte eine Geschichte fortgesetzter Zerstörungen ist.

Hätte ihr das Schicksal diese Zerstörungen durch die rokokofeindlichen Generationen erspart, die Würzburger Residenz wäre, wie kein anderes Schloß in Deutschland, ein großes lückenloses Bild der Stilwandlungen im achtzehnten Jahrhundert. Nirgends so wie hier könnten wir das Emporrauschen und Absterben der spätbarocken Formenwelt von Stufe zu Stufe verfolgen, wo mehr als fünfzig Jahre — und gerade die kunstgeschichtlich wichtigsten — ununterbrochen an der Ausstattung des Ganzen gearbeitet haben, wo jede Stilgeneration,

Digitized by Google

INNENRAUM DER HOFKIRCHE: ANSICHT IN DER ACHSE VOM EINGANG. 1733—1743

Digitized by Google

jeder Bauherr dem Erbe des vorigen ein neues, prächtigeres Denkmal seines Zeitgeschmackes an die Seite zu setzen oder zum mindesten das Unvollendete zu vollenden sich verpflichtet fühlte. Welches Unheil, daß eben dieser schöpferische Drang schon im achtzehnten Jahrhundert zur Vernichtung von Werken vorausgegangener Perioden führen mußte, die uns heute unschätzbarer Besitz wären! Den schwersten Verlust „begreifen" wir leichter: daß dem Empiregeschmack und der bürgerlichen Gesinnung des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts ganze Zimmerfluchten von unersetzlichem Stilwert und der allerkostbarste Außenschmuck des Schlosses zum Opfer fielen.

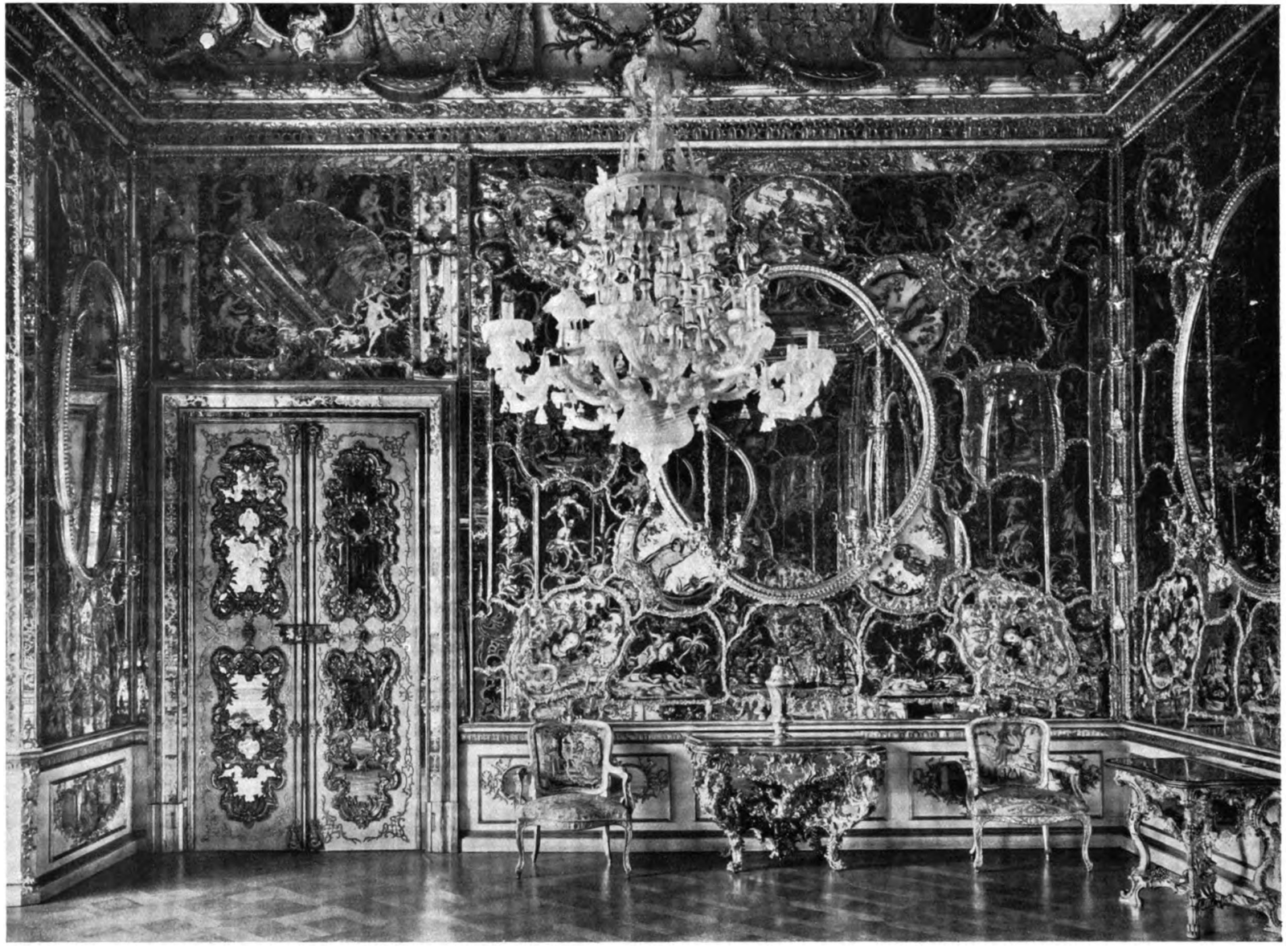
Die erste Bischofswohnung war im Nordblock, dem zuerst vollendeten Teil des Residenzbaues, in unmittelbarem Zusammenhang mit den Rohbauarbeiten in den zwanziger Jahren geschaffen worden. Johann Philipp Franz von Schönborn hat von ihr kaum mehr als die Entwürfe gesehen. Sein tragisch-jäher Tod (18. August 1724) gebot den Ausstattungsarbeiten im Innern, der Auswirkung der von Neumann in Paris gesammelten Anregungen, schon in den ersten Ansätzen ein plötzliches Halt. Doch ist seine Planung in bescheideneren Formen und mit geringen Verschiebungen der Geschmacksrichtung zur Ausführung gekommen. Seinem Nachfolger Christoph Franz von Hutten gebührt das Verdienst, mit dem Nordblock auch die darin befindliche erste Bischofswohnung in ihrer dekorativen Ausgestaltung vollendet zu haben. Freilich, auch der zweite Bauherr hat die neue Residenz nicht bezogen. Christoph Franz, der gleich seinem Vorgänger im Rosenbachischen Hofe wohnte, ist dort auch gestorben (25. März 1729). Erst der Wahltag des dritten bischöflichen Herrn ist der Tag des Einzugs der „Hofstatt" in den Residenzbau gewesen.

Mit der Thronbesteigung Friedrich Carls von Schönborn aber beginnt eine neue, die größte Epoche auch in der Ausstattungsgeschichte der Würzburger Residenz. Unter dem Fürsten, der unmittelbar aus dem geistigen und vor allem künstlerischen Mittelpunkt des Reiches kam, entfalten sich Forderungen und Leistungen, ständig gemessen an der weltmännischen Hofkunst von Wien, getragen von der allgemeinen stilistischen Entfaltung der dreißiger Jahre, in einer Fülle, daß selbst die Periode des kühn planenden Bruders weit in den Schatten zurücktritt. Einflüsse der Reichshauptstadt strömen übermächtig herzu; in dem seit 1730 emporwachsenden Südblock arbeitet eine ganze Reihe von Künstlern, von dorther berufen, seit 1734 an der Ausstattung einer neuen prächtigeren Bischofswohnung und der Hofkirche; der glühende Geist Lucas von Hildebrandts wirkt auch in Fragen der dekorativen Ausgestaltung mit steigendem Einfluß herüber. Während die Gartenfront der Residenz entsteht, der Ehrenhof und der ganze vielteilige Bau sich schließt, stellen Treppenhaus, Gartensaal, „Kaisersaal" und die Flucht der Repräsentationsräume die vornehmsten Aufgaben in den Mittelpunkt der dekorativen Arbeiten. Das Ehrenhofgitter, des Hofschlossers größtes Werk, bindet prachtvoll die beiden Riesenflügel des Baues zusammen und das Ganze steht damit nach außen auch in den Schmuckteilen fertig. Friedrich Carl hat zu Ende der dreißiger Jahre den Südblock bezogen, die Prunkzimmer aber waren, als er 1746 starb, nur zum kleineren Teil vollendet, unfertig stand der Gartensaal und das große Treppenhaus, unfertig der „Rauhe Saal", wie der vornehmste Raum des Schlosses, der Kaisersaal, bis zu seiner Vollendung durch Carl Philipp von Greiffenklau hieß.

Der Nachfolger des großen Friedrich Carl, Anselm Franz von Ingelheim, hat auch für den Innenausbau des Schlosses beinahe nichts geleistet; wie seine Interessen sich auf völlig anderen Gebieten bewegten, so war sein ganzer Charakter der Fürstlichkeit seines Vorgängers gerade entgegengesetzt. Seltsamerweise hat sich gerade sein Name mit einem Teil des Gebäudes dauernd verknüpft: der Nordblock und die Räume der ersten Bischofswohnung, in der er — wohl ohne jedes innere Verhältnis zu der prunkvolleren Wohnung Friedrich Carls — vom Herbst 1747 bis zu seinem Tode wohnte, haben den Namen »Ingelheimer Bau« bis heute behalten.

Nach ihm aber erlebt die Residenz noch einmal eine Periode wahrhaft fürstlichen Schaffens. Die Thronbesteigung des fünften Herrn, Carl Philipps von Greiffenklau, leitet die dritte Epoche der Innenausstattung ein; sie bringt nicht mehr und nicht weniger als die Vollendung der großen von Friedrich Carl hinterlassenen Aufgaben. Die Dekoration der Einfahrtshalle und des Gartensaals wird sofort in Angriff genommen und durchgeführt. Das Jahr 1750 aber führt Giovanni Battista Tiepolo nach Würzburg; die Hand des größten Fres-

Digitized by Google



SPIEGELKABINETT. 1740—1745

Digitized by Google

komalers der Zeit krönt das vollendete Werk des Kaisersaales und überkleidet mit dem größten Gemälde das Riesengewölbe von Neumanns Treppenhaus. Beim Tode Carl Philipps (1754) war die innere Ausgestaltung des Riesenbaues nahezu vollendet. Seine Regierung ist in kunstgeschichtlichem Sinne ein letzter Höhepunkt und ein Ende: sein Wappen tragen die letzten großen Leistungen des Rocaille-Stiles.

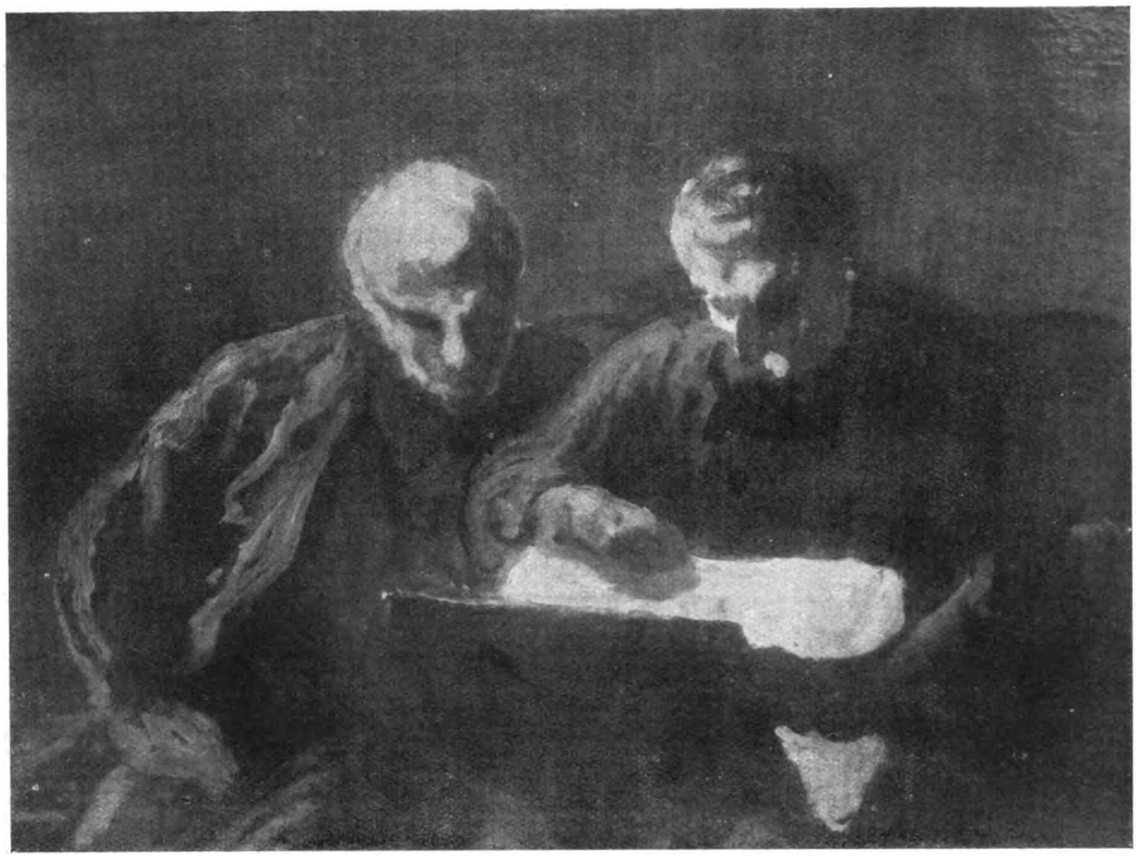
Die Kriegsläufte des folgenden Jahrzehnts werfen ihre Schatten auch über die hochstiftischen Lande am Main; aus den ersten Regierungsjahren Adam Friedrichs von Sensheim sind fast keine künstlerischen Denkmäler erhalten. Und als Adam Friedrich beginnen konnte, an künstlerische Unternehmungen zu denken, waren die Triebkräfte, aus denen die Welt des Rokoko erwachsen war, erstorben; der Klassizismus hielt seinen Einzug im Würzburger Schloß. Wohl vervollständigt unter Sensheim eine kleine Reihe von Zimmern in der vornehm kühlen Eleganz des müde gewordenen Kurvenstils die große Flucht der Prunkräume, entstehen die letzten köstlichen Arbeiten des Hofschlossers im Sinne der architektonischen Ausgestaltung des Residenzplatzes, wird vor allem der immer noch unvollendet gebliebene Hofgarten gestaltet; unmittelbar gleichzeitig aber setzt die Periode der Zerstörungen ein. Denn was außerdem geschah, geschah von nun an auf Kosten früherer Leistungen. Modische Überkleidung nahm dem großen Treppenhaus sein innerstes künstlerisches Leben und im »Ingelheimer Bau« fiel beinahe alles, was Hutten nach dem ersten Schönborn geschaffen hatte, als Opfer einer neuen »antikischen« Ausstattung.

Dennoch blieben uns dort immerhin Ahnungen zurück und wir könnten den Verlust der Anfangsleistungen verschmerzen, wäre nicht eine voll und bunt sich entfaltende Blüte bis auf die letzte Spur getilgt. Seit den kurzen Regierungsjahren des ersten weltlichen Herrn, des Großherzogs Ferdinand von Toskana, ist alles, was den großen Friedrich Carl persönlich umgeben hatte, verloren: seine glänzende Wohnung im Südblock (und, was einigen Ersatz geboten hätte, ebenso die Ausstattung seines prunkvollen Sommersitzes Werneck) wich dem kalten Klassizismus des Napoleonstils, der hier steif prunkvolle Innenräume als die letzten Denkmäler einer fast hundertjährigen Baugeschichte hinterließ.

Digitized by Google

VENEZIANISCHES ZIMMER: TÜR UND FENSTERGEWÄNDE MIT VERGOLDETER ZIMMERORNAMENTIK. 1738—1741
VON JOHANN RUDOLF BIJHS

Digitized by Google



A. DAUMIER, DER KUPFERSTICHLIEBHABER
MANNHEIM, KUNSTHALLE

DIE JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM-VEREINS

VON

C. F. FOERSTER

Am 16. Juni dieses Jahres konnte der Kaiser-Friedrich-Museums-Verein auf eine fünfundzwanzigjährige Wirksamkeit zurückblicken. Wie erfolgreich sie gewesen ist, lehrte die bei dieser Gelegenheit veranstaltete Ausstellung der seit seiner Gründung gesammelten und dem Museum als Leihgabe überwiesenen Kunstwerke, die freilich nur ein einseitiges Bild von den Leistungen des Vereins zu geben vermochte. Denn man darf nicht vergessen, daß gerade die wichtigsten Ankäufe des Kaiser-Friedrich-Museums innerhalb der letzten fünfundzwanzig Jahre fast alle nur dadurch ermöglicht worden sind, daß der Verein durch vorläufigen Erwerb der Kunstwerke, oder durch Vorschüsse, zuweilen auch durch Beiträge einzelner Mitglieder, ausgeholfen hat, wo die öffentlichen Mittel nicht ausreichend oder nicht rechtzeitig zur Verfügung standen. Daß es sich dabei um Werke handelte, wie Carpaccios Aufbahrung Christi, das Frauenbildnis Roger van der Weydens, die beiden Anbetungen des van der Goes oder Tizians Venus mit dem Orgelspieler — um nur einige wenige herauszugreifen — zeigt, wie segensreich diese Seite seines Wirkens bisher gewesen ist.

Der naheliegende Schluß, daß demnach der Vereinsbesitz, der fast zweihundert Gemälde, Bildwerke und Kleinplastiken der germanischen und romanischen Schulen des vierzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts umfaßt, sich auf minder bedeutende oder etwa nur kunstgeschichtlich wichtige Dinge beschränkt, wäre jedoch durchaus irrig. Und ebensowenig kann man sagen, daß die Ausstellung dieser Kunstwerke,

Digitized by Google

die ein Vestibül der Gemälde-Galerie in vier provisorischen Kabinetten vereinigt zu sehen waren, den Charakter einer zufälligen Auswahl aus den verschiedenen Abteilungen des Museums trug, zu deren Bereicherung und Ergänzung die einzelnen Stücke sonst dienen. Unter diesen sind vielmehr so viele, die zum allerbesten gehören, was das Museum in ihrer Art aufzuweisen hat, daß deutlich zu erkennen war, wie der Verein eben immer da eingesprungen ist, wo es galt, unwiederbringliche Werte festzuhalten, die aus öffentlichen Mitteln nicht hätten erworben werden können. Auf diese Weise bot die Ausstellung das Bild einer in der Qualität höchst einheitlichen und in ihrer Mannigfaltigkeit sehr anregenden Auslese, in welcher der mit den Schätzen des Museums Vertraute viele seiner Lieblinge mit freudiger Überraschung wiederfinden und umsomehr genießen konnte, als manches Werk hier wesentlich besser zur Geltung kam als in den oft leider notgedrungen überfüllten Sammlungsräumen.

Unter den deutschen Gemälden des Vereins fesselten neben Schongauers Anbetung der Hirten und Dürers Mädchenbildnis von 1507 vor allem zwei Bildnisse: der farbig überaus reizvolle, stille Frauenkopf des seltenen Jakob Elsner und der prächtige Graf zu Löwenstein Hans Baldung Griens. Der große Wandteppich mit der Bekehrung Pauli nach dem Entwurf desselben Meisters, ein in seiner Art einziges Monumentalwerk, zeigt, wie sehr Baldung den meisten seiner Zeitgenossen an dramatischer Gestaltungskraft überlegen ist. Ein eigenartiger Zufall wollte, daß das einzige deutsche Werk der Ausstellung, das es an Kraft des Ausdrucks und innerer Größe mit ihm aufnehmen kann, gerade unter den Kleinplastiken zu finden war. Es ist das Nußbaumrelief der Beweinung Christi von Hans Leinberger, dem auch die kleine niederbayrische Birnholz-Gruppe des Sebastians-Martyriums in geistiger und formaler Hinsicht nahesteht. Der Zug zum Genrehaften und zum Idyllischen dagegen, welcher der deutschen Renaissance besonders eigentümlich ist und so häufig dem dramatischen Ausdruck entgegenwirkt, zeigte sich hier am reinsten und anmutigsten wohl in der großen schwäbischen — oder vielleicht augsburgischen — Holzgruppe der Hl. Anna Selbdritt, dem schwäbischen Hausaltärchen mit dem fröhlichen Kindergewimmel der Heiligen Sippe und den beiden Kleinbronzen Pankraz Labenwolfs, die einen Bauern und eine Bäuerin darstellen, die zu Markte ziehen. Unter den größeren Bildwerken des Vereins, von denen übrigens ein Teil wegen Raummangels der Ausstellung fernbleiben mußte, verdienen hier ferner noch Erwähnung Adam Krafts steinerne Wappenhalterin von der Treppe des Imhofschen Hauses in Nürnberg und die beiden weiblichen Heiligen des Matthäus Kreniss.

In der Reihe der frühen niederländischen Bilder obenan stehen die ergreifende kleine Kreuzigung Hubert van Eycks, die seit dem Verlust des Genter Altars für die Galerie wenn möglich noch an Wert gewonnen hat, und das Männerbildnis des Meisters von Flémalle, das wohl jedem empfänglichen Beschauer unvergeßlich bleibt. Unter den Niederländern des siebzehnten Jahrhunderts, denen das zweite Kabinett eingeräumt war, bildete auf Seiten der Flamen den Höhepunkt die Landschaft mit dem Schiffbruch des Aeneas von Rubens, der mit dem Bildnis des Jean van Ghindertalen auch als Porträtist vertreten war, auf Seiten der Holländer der Mann mit dem Goldhelm von Rembrandt. Auch eine kleine Bildnis Studie eines jungen Juden gehört zum Besitz des Vereins. Daran schlossen sich die Werke der holländischen Landschafter und Genre-Maler, wie Jakob van Ruysdaels Klosterruine, Pieter Moleyns Abend, der zauberhafte kleine Mondaufgang Aert van der Neers, Paul Potters Stier, Pieter de Hoochs Goldwägerin und Terborchs Pärchen beim Wein. Den Abschluß bildete die farbig wie darstellerisch gleich reizvolle Szene aus Molières »Malade Imaginaire«, in der sich Cornelis Trevst als würdiger Nachfahr der großen Kleinmeister des siebzehnten Jahrhunderts erweist.

Das dritte und vierte Kabinett beherbergten die italienischen Gemälde und Bildwerke. Hier liegen als Hauptstücke unter den frühen Gemälden Giottos Marientod und die fünf Tafeln von Ugolino da Sienas Altarwerk für Sta. Croce, umgeben von kleineren Bildern der Sienesen und Florentiner, wie Scinone Martinis Grablegung, Masaccios Vier Heiligen und Pesellinos, wie Email leuchtendem Täfelchen mit dem gekreuzigten Christus. Dem reiferen Quattrocento gehört Fra Filippo Lippis figurenreiche Legenden-Darstellung, aus deren Raumgestaltung die Lust der Frührenaissance an ihrer neugewonnenen Einsicht in das Problem der Perspektive in ähnlicher Weise spricht wie aus der, Piero della Francesca zugeschriebenen, großen Architektur-Vedute, die hier in ihrer isolierten, niedrigen Aufstellung von überraschender Wirkung war. Geringer an Zahl sind die Arbeiten der Hoch-Renaissance, deren größte und bedeutendste Tintorettos visionäre Verkündigung ist. Sebastiano del Piombos Bildnis einer schönen Römerin als Judith befand sich hier in der Nachbarschaft zweier Gemälde, die zu lehrreichen Vergleichen mit diesem frühen Beispiel eines eleganten „portrait historié" anregen konnten. Das eine ist das gleichzeitige, schlicht und eindringlich charakterisierte Männerbildnis des Jacopino del Conte, das andre die um ein Jahrhundert später gemalte Judith-Darstellung des Genuesen Bernardo Strozzi, die in ihrem üppigen Kolorit zu den stärksten malerischen Eindrücken der Ausstellung gehörte. Eine Gruppe für sich bildeten die Venezianer des achtzehnten Jahrhunderts, deren Mittelpunkt Tiepolos herrliche Skizze zu der Kreuztragung in S. Alvise war. Neben ihm ist Francesco Guardi mit zwei Veduten und dem Ballonaufstieg des Conte Zambeccari vorzüglich vertreten, ferner Giovanni Battista Piazetta, von dem der Verein in den letzten Jahren ein charakteristisches Selbstporträt und ein Frauenbild hat erwerben können. Wenigstens trägt das letztere von alters her den Namen dieses Künstlers, zu dessen temperamentvoller Helldunkelmalerei die lichte Farbe und heitere, gesättigte Ruhe dieses ungemein anziehenden Bildes nicht recht passen will.

Ebenso wie von den deutschen Bildwerken hatte auch von den italienischen ein Teil der umfangreicheren an dem gewohnten Standort bleiben müssen. In der Ausstellung standen unter anderem Sperandios imposante Tonbüste des Nicolo Sannti, der lesende St. Bernhardiner von Nicolo dell' Arca und Montorsolis wildbewegtes Tonmodell einer schreienden halbliegenden Frau; dann, von größeren Bronzen, die dem Antonio Lombardi nahestehende Statuette des

Digitized by Google

Paulus und Giovanni da Bolognas Raub der Dejanira. An den Wänden hingen drei Madonnenkompositionen Donatellos, darunter die kleine Tonskizze zu seinem Marmorrelief der Madonna mit fünf Engeln im Musée Andrè, ferner Luca della Robbias Madonna mit dem Apfel und einige treffliche dekorative Skulpturen aus der Sammlung A. v. Beckerath. Auch von den Bronzen, die dieser ausgezeichnete Kenner zusammengebracht hat, ist ein Teil, und zwar nur die allerbesten Stücke, Eigentum des Vereins geworden. Sie bilden den Hauptbestand seines reichen Besitzes an Kleinbronzen vorwiegend paduanischer und venetianischer Meister, neben deren Arbeiten in der Ausstellung noch eine Reihe erlesener Stücke von Giovanni da Bologna auffielen.

Es war ein glückliches Zusammentreffen, daß die Ausstellung in der Zeit stattfand, in die das fünfzigjährige Amtsjubiläum Wilhelm von Bodes fiel. Was sie vor Augen führte, ist nichts andres als ein kleiner Ausschnitt aus dem Lebenswerk dieses Mannes, dem die Berliner Museen ihre heutige Gestalt und Bedeutung verdanken. Der Kaiser-Friedrich-Museums-Verein ist seine eigenste Schöpfung, und sein Verdienst, die Kräfte opferwilliger Kunstfreunde in ihm zusammengefaßt und in die rechten Bahnen zur Erreichung seiner hohen Ziele gelenkt zu haben, ist um so größer, als er damit eine Organisation geschaffen hat, die gerade unter der Ungunst der gegenwärtigen Zeitläufte für die Pflege und Weiterentwicklung des Museums von unschätzbarem Nutzen sein kann.

NEUE BÜCHER

Maurice Denis, Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique 1890—1910. — Nouvelles théories sur l'art moderne et sur l'art sacré 1914—1921. Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1921.

Kunst und Theorie sind zweierlei. Hans von Marées und Paul Cézanne sind nicht große Maler, weil sie eine Theorie bestätigen, sondern durch die Qualität ihrer Leistung. Für sie hat Denis in Studien über Pissarro, Cross, Cézanne starken Instinkt bewiesen. Seine Paraphrasen der Kunst dieser Meister zeugen von seinem Einfühlungsvermögen, starker Sinnfälligkeit und suggestiver Sprachbehandlung. Aber in dieser Beziehung stehen ihm andere Schriftsteller nicht nach. Überraschender, einzigartig erscheint Denis als Theoretiker. Die Theorie zielt weniger die Güte der einzelnen Werke als die Zeitströmung in Betracht. In der Einschätzung des allgemeinen Geschmacks um die Jahrhundertwende hat niemand so sicher und klar geurteilt wie Denis; keiner hat eine so erstaunliche Sehergabe für die kommenden Dinge entwickelt wie er. Man könnte die Betrachtungen: Les élèves d'Ingres, Aristide Maillol, de Gauguin et de van Gogh au classicisme rückwärtsblickend nicht anders schreiben. Bezeichnend ist, notwendig war, daß Denis in diesen Aufsätzen von der allgemeinen Zeitstimmung ausging, daß er die breiten Wirkungen der moralischen Krise des Dreyfus-Prozesses mit in seine Rechnung stellte. Lehrreich in dieser Beziehung ist die 1905 geschriebene Studie: La réaction nationaliste, in der die Politisierung der Künstlerkreise und die Entstehung des Neutraditionalismus und des Neuklassizismus beleuchtet wird. Der Aufsatz verdiente übersetzt zu werden. Er gäbe im revolutionären Deutschland viel zu denken.

Während der erste Band der gesammelten Schriften von Maurice Denis kunstkritisch und kunstpolitisch wertvoll, ich möchte sogar sagen, ein unentbehrlicher Beitrag zur Kunstgeschichte des neueren Frankreichs ist, enttäuscht der zweite Band. Gewiß finden sich auch in ihm noch einige schöne Arbeiten über Cézanne und den Barock und über Renoir; aber wer in der Jugend schon stark ist im Theoretisieren, wird im Alter leicht doktrinär. Zwei Drittel des Buches sind von einem heftigen, streitsüchtigen Doktrinarismus erfüllt, von dem Kampf um das „renouvellement de l'art sacré". Theoretisch kann man Puvis, Gauguin, Georges Desvallières und Luc Olivier Merson ebenso auf eine Linie stellen wie Raffael und Thumann, aber wenn man nicht religiöse Kunst um jeden Preis fordert, wenn das Theoretisieren nicht das Qualitätsgefühl erstickt hat, dann muß man den Wahnsinn dieser Methode erkennen. Nach der Lektüre des zweiten Bandes erscheint die Gleichsetzung des deutschen Beuron mit Pont-Aven und dem „ägyptischen Präraffaelismus" im ersten Band in anderem Licht. Auch das ist Politik! Infolgedessen weise ich zum Schluß noch einmal auf den wichtigen Aufsatz „La réaction nationaliste" hin. Möge der Himmel uns davor bewahren, daß „unsere moralische Krisis" auch zu einer Politisierung der Künstlerschaft und der Kunstkritik führt. Ansätze dazu sind vorhanden. Nebenbei bemerkt, der französische Apologetiker der christlichen Ideen schreibt in seinen Aufsätzen von 1921 noch unentwegt von den „boches", auch das ist Politik und nichts anderes; jedenfalls kein ritterlicher Dank für oft gewährte Gastfreundschaft in Deutschland.

Otto Grautoff.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Karl Scheffler: Max Liebermann. Vierte Auflage. Verlag R. Piper & Co., München

Die Kunst des Ostens:

Band 5: Friedrich Sarre, die Kunst des alten Persien.
Band 6: Ernst Grosse, das ostasiatische Tuschbild.
Band 7: Ernst Kühnel, Miniaturmalerei im Islamischen Orient.

Sämtliche bei Bruno Cassierer, Berlin.

Peter Paul Rubens von Rudolf Oldenbourg. Herausgegeben von Wilhelm von Bode. Verlag R. Oldenbourg, Berlin

Hans Brühlmann, sein Leben und Schaffen von Hans Hildebrandt. Verlag Feldwyla, Bern.

Das Tier in der Religon, von Ernst Fuhrmann. Verlag Georg Müller, München.

EINUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ERSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 12. SEPTEMBER. AUSGABE AM 1. OKTOBER NEUNZEHNHUNDERTZWEIUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

Digitized by Google

Digitized by Google

MAX SLEVOGT, BILDNISZEICHNUNG

AUSGESTELLT IN DER GALERIE ARNOLD, DRESDEN

Digitized by Google

Kunst und Künstler

MARC CHAGALL

VON

KARL SCHEFFLER

Die größten von allen großen Worten, die heute über Kunst gesprochen werden, gelten Chagall. Er ist in gewissen Kreisen fast wie ein Messias begrüßt, seine Werke sind dort als Ausgeburten genialer Inspirationskraft ausgerufen worden. Daß er ein Russe ist, erhöht die Anziehungskraft. Aus dem Osten kommt das Licht. Chagall repräsentiert angeblich die geheimnisvolle russische Volksseele, die, in all ihrer mittelalterlichen Ursprünglichkeit, einen Gogol, einen Tolstoi, einen Dostojewski hervorgebracht und eine Revolution angezettelt hat, worin die abstraktesten Schrecken der Phantasie wirklich werden. Es heißt, bisher sei die russische Malerei westlich gerichtet gewesen, sie hätte sich nach der europäischen Kunst orientiert, hätte ebenso gewandt französisch wie russisch gesprochen, und wäre nur für eine kleine Gesellschaft dagewesen; mit Chagall erst besänne sich die russische Begabung auch in der Malerei auf ihre nationale, und damit auf ihre weltgeschichtliche Mission.

Dieses Urteil ist so schief, wie es die meisten Kunsturteile sind, wenn sie aus einer literarischen Betrachtungsweise fließen. Man kann darum auch in diesem Fall wieder nichts besseres tun, als der hysterisch sich gebärdenden Bewunderung und dem peinlichen Pathos ein Bemühen um richtige Wertung entgegenzusetzen.

Tritt man mit diesem Willen vor die Malerei Chagalls, so zeigt es sich, daß man es mit einem echten, aber mehr leichten als tiefsinnigen Talent zu tun hat, mit einem Talent, das von seinen Bewunderern und von der Undurchsichtigkeit unseres Lebens zeitweise zwar zum Mystagogischen verleitet wird, das sich aber auch immer wieder auf seine wahre Natur besinnt und dann Arbeiten von einer feinen, ins Dekorative hinüberspielenden Wahrheit hervorbringt. Es zeigt sich, daß Chagall sich keineswegs grundsätzlich von den russischen „Europäern", von Somoff, ja selbst von dem viel äußerlicheren Benois unterscheidet, daß er in einem

Digitized by Google

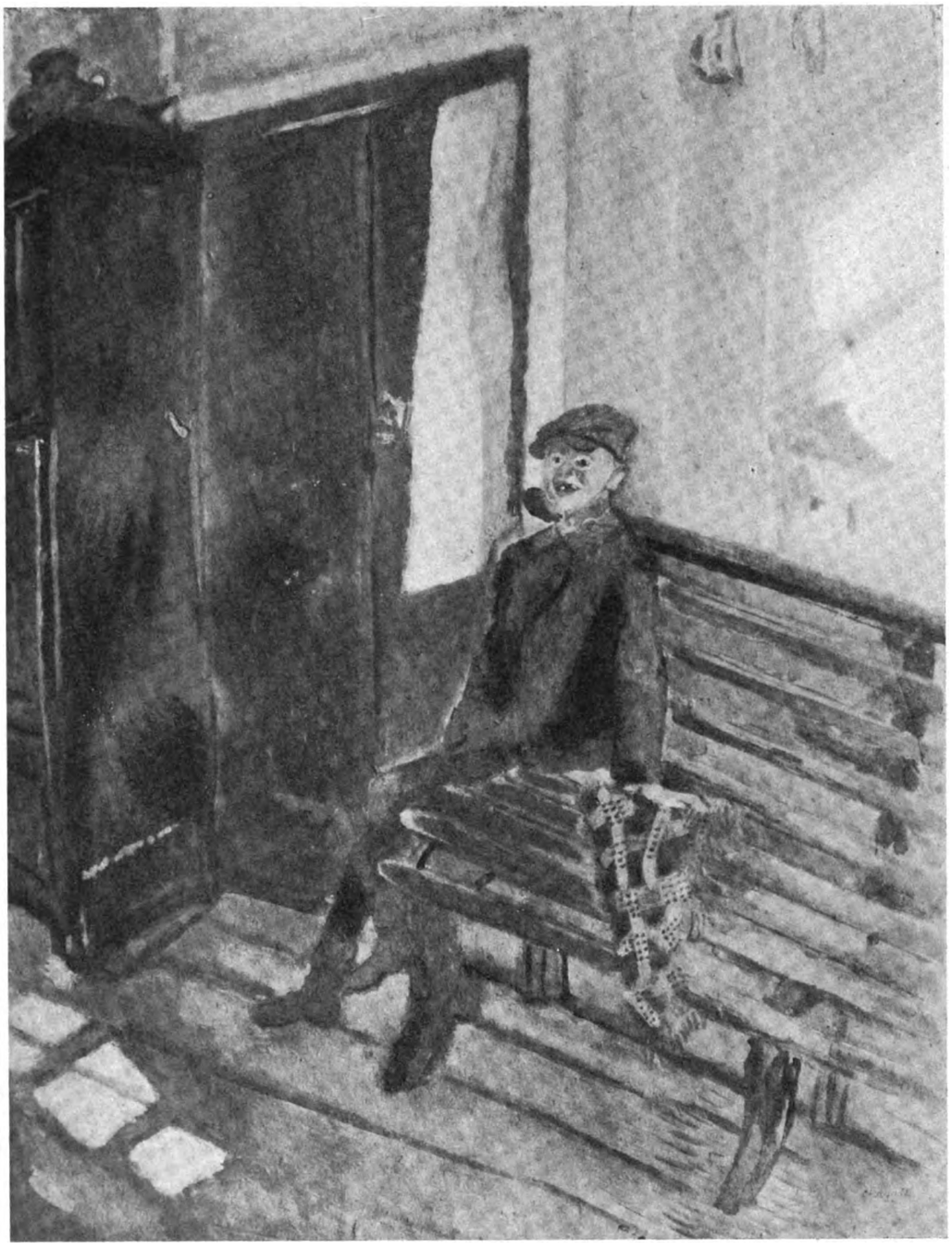
MARC CHAGALL, SELBSTBILDNIS. 1909

tieferen Sinne ein Schüler von Bakst ist, daß auch er, soweit das eigentlich Künstlerische in Frage steht, westlich orientiert ist, mit innerer Notwendigkeit vor dem Krieg die entscheidenden Lehrjahre in Paris verbracht hat, und nun — wie Kandinsky — das revolutionierte Rußland, das seiner „Kunst der Volksseele" doch eine ideale Umwelt sein müßte, ebenso folgerichtig wieder verläßt, um in Europa auszustellen und zu wirken.* Es könnte ja auch gar nicht anders sein. Kunst gedeiht nur, wo Kunst gemacht wird. Die Wunderblume Genie bricht nie aus dürrem Boden hervor, sondern setzt eine Kultur der Kunst voraus.

Es ist wahr, daß Chagall mit Leidenschaft ein Kind seiner Jahrzehnte ist, daß er von den Kämpfen der Zeit tief erschüttert wird, und mit der erregbaren Passivität des Russen den Schicksalen und der Mentalität dieser in Krisen zuckenden Zeit unterworfen ist. Er ist so unbedingt ein Expressionist, wie man es nur sein kann, er arbeitet folgerichtiger und naiver als andere mit Symbolen, er ist in hohem Maße der „Bestürzung über das Leben" untertan, und die empfindsame, leidensselige Primitivität seiner Gestaltung ist tiefer gefühlt als bei den meisten Gleichstrebenden. Indem er aus halb barbarischen Zuständen, aus der unausgeschöpften russischen Volkskunst seine Gestalten, Motive und Stimmungen nimmt, kann er gehaltvoller und reicher wirken als seine Weggenossen, die auf den abgegrasten Gebieten der westeuropäischen Zivilisation arbeiten. Diese Seite seiner Tätigkeit, die vielen Bewunderern so wichtig erscheint, ist aber eigentlich mehr von seiten der Stoffe, sie ist vor allem literarisch interessant und künstlerisch nicht so wesentlich. Sieht man genau zu, so zeigt es sich sogar, daß hinter der Inbrunst, womit der russische Stoff ergriffen wird, viel jüdische Einfühlungsfähigkeit steht. Cha-

* In diesen Wochen findet eine umfassende Ausstellung von Arbeiten Chagalls in der Kunsthandlung van Diemen statt.

Digitized by Google



MARC CHAGALL, SCHWACHSINNIGER. 1914

Digitized by Google

MARC CHAGALL, KINDERFRAU. 1914

gall empfindet zweifellos tief und mit dichterischem Temperament seinen Stoff, aber er steht ihm auch als ein Virtuos der Anempfindung gegenüber.

Diese Mystik des Stofflichen löst sich zudem auf wie ein Traum, wo es sich um den Kern, um die Kunstform handelt, um das, was die Denkformen der Zeit überleben soll. Mit seiner Kunstform steht Chagall in einer verwandelten Zeit nicht viel anders da als Somoff und Bakst in ihrer Zeit dastanden: sie alle spielen europäische Melodien auf der Balalaika. Darüber hinaus steht er da als ein Schüler der Franzosen. In seiner Form ist etwas von dem Petersburger Rokoko Somoffs, ist manches von der Moskauer Theatergeste, die Bakst so temperamentvoll beherrschte, ist vieles von dem dekorativen Reiz eines national gefärbten Manierismus. Das Zierliche, ja die Eleganz dieser Kunst wird freilich nicht leicht deutlich, weil der Tänzer sich als Barbar verkleidet und weil die Malweise etwas schnuddelig ist — vor allem in den Bildern der letzten Jahre, die im abgesperrten Rußland auf schlecht grundierter Pappe mit unzulänglichem Material gemalt werden mußten. Aber es wird im Ungepflegten schließlich doch das Gefällige sichtbar. Sieht man von der Tendenz ab, von dem Tribut, der dem Zeitprogramm dargebracht wird, von kubistischen Stilisierungen und vom geistreichen Spiel mit der Absurdität, so bleibt ein Künstler übrig, den man einen russischen Walser nennen könnte — ebenso verliebt wie unser Karl Walser in das Theater, in Figurinenwerk und Dekoration, ebenso darauf aus mit der Impression

Digitized by Google

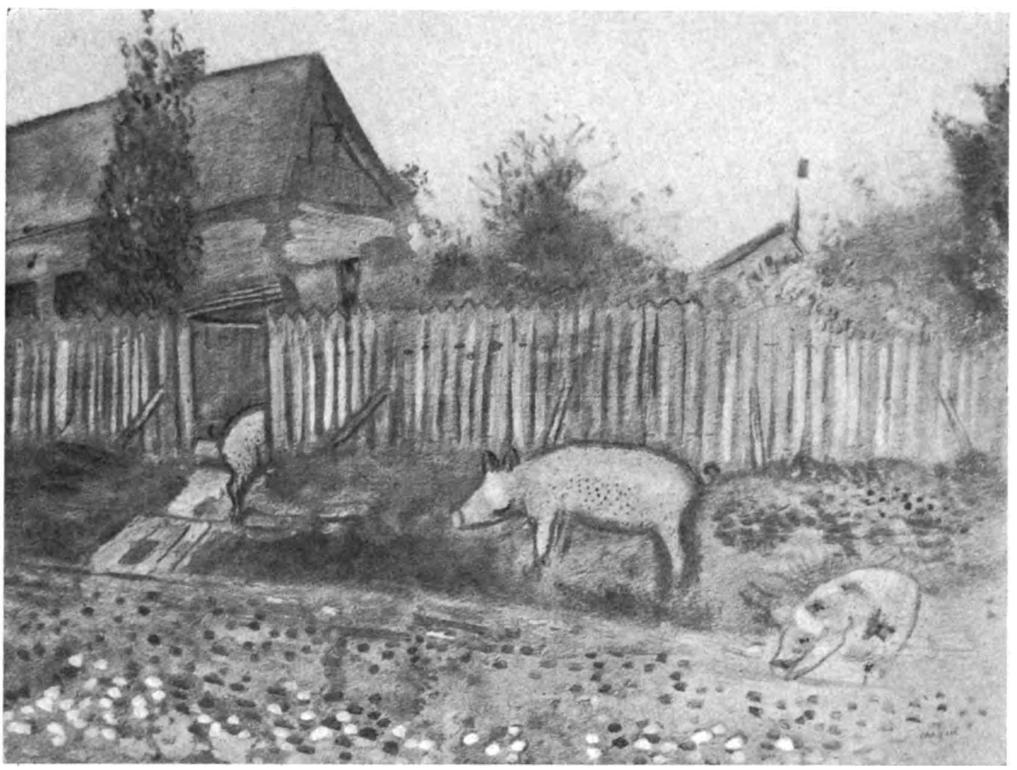
ornamental zu spielen, und die Gegenstände arabeskenhaft aneinander zu reihen. Es bleibt ein Expressionist übrig, der in einigen Zügen an Pechstein erinnert, ein Maler, der Henri Rousseau ins jüdisch-russische zu übersetzen verstanden hat, der von Odilon Redon gelernt hat die Dämonie des Lebens mit schmückenden Formen zu umschreiben, der Matisse die Verteilung der Akzente abgesehen hat, der starke Eindrücke von Picasso und Bonnard empfangen und selbständig verarbeitet hat, kurz, der mit erstaunlicher Aufnahmefähigkeit französische Malkultur auf russische Ideen und Motive anwendet, der aber doch auch immer eine gewisse Ursprünglichkeit bewahrt.

MARC CHAGALL, LIESE MIT DER MANDOLINE. AQUARELL. 1914

Selbstbildnisse und Photographien des Künstlers zeigen einen ausdrucksvollen Kopf, in dem eine gewisse Schauspielerschönheit ist. In der Art, wie der Künstler sich gibt, scheint etwas von Schaustellung zu sein. Künstlerromantik, halb weltläufig, halb provinziell. Diese sich ein wenig spreizende Romantik ist auch in den Bildern. Die russischen Motive bedeuten dem in Witebsk groß Gewordenen das, was Gauguin seine Südseemotive waren.

Mit dem Künstlerischen haben sie unmittelbar nichts zu tun, doch machen sie die Bilder in einer neuen Weise interessant. Der Stoff an sich enthält poetische Elemente. Und diesen Vorteil weiß Chagall mit seinem Sinn für das theatralisch Wirksame wahrzunehmen. Er verstärkt die Phantastik der Stoffe durch literarische Phantastik, durch eine Mischung von byzantinisch gefärbter Primitivität und einem moskowitischen

Digitized by Google



MARC CHAGALL, SCHWEINE VORM PFARRHAUS. 1914

Biedermeier. Die Gestalt des Liebhabers schwebt am „Namenstag" empfindsam hingebend neben dem Mädchen vor dem Geburtstagstisch; ein russischer Jude wandert riesengroß in der Luft über den Häusern des winterlichen Witebsk, wie ein Symbol von Ahasverus; eine tickend die Zeit zerhämmernde Uhr wächst dem durchs Fenster in die Nacht Starrenden zu einem phantastischen Unding an; Köpfe fliegen, von ihren Körpern getrennt im Raum, und Sonne, Mond und Kometen schießen über sentimentalen Häusern und bestürzten Menschen dahin. Angesichts solcher Dichtung mit Hilfe des Gegenständlichen haben viele Betrachter an F. T. A. Hoffmann gedacht. Das aber ist kein Ruhm für den Maler, weil Hoffmannsche Phantastik nur literarisch genießbar ist. Oder, bestenfalls, illustrativ. Chagall ist ja auch sehr illustrativ. Seine vielgerühmte Farbe ist weniger die eines Koloristen, als die eines illuminierenden Illustrators. Aber er hat leider den Ehrgeiz alles ins groß Malerische zu wenden. Und dabei wird er zum Gegenspieler Kandinskys. Hier eine abstrakte Programmkunst, dort eine gegenständlich symbolische Programmkunst; hier und dort auslaufend im Dekorativen. Wobei aber zu beachten ist, daß Chagall unendlich begabter ist als Kandinsky. In fast allen Bildern Chagalls gibt es Stellen, die auf einen empfindungsvollen, von Naturgefühl und Kunstverstand lebendig erfüllten Maler deuten In Teppichen, Wandverkleidungen und stillebenhaften Gegenständen spielen die Formen und Farben oft mit eigentümlichem Reiz; es zeigt sich im besonderen ein feines Gefühl für die Landschaft; man spürt in hölzern gezeichneten Köpfen und in absichtlichen Verzeichnungen sogar wahre Empfindung für Natur und Erscheinung, und man erkennt, wie Zeichenstift und Pinsel, wenn der Künstler einmal selbstvergessen arbeitet, wie von selbst das Melodische hervorbringen. Daneben geht freilich das rein Dekorative einher. Das jüngst gemalte, drei bis vier Meter hohe blitzbunte Bild, das den Künstler selbst mit dem Weinglas auf den Schultern seiner Frau darstellt, ist ein Beispiel für die etwas plakathafte Dekorationsfreude, die sich neuerdings auf den Wänden eines Moskauer Theaters ziemlich schrankenlos ausgelebt zu

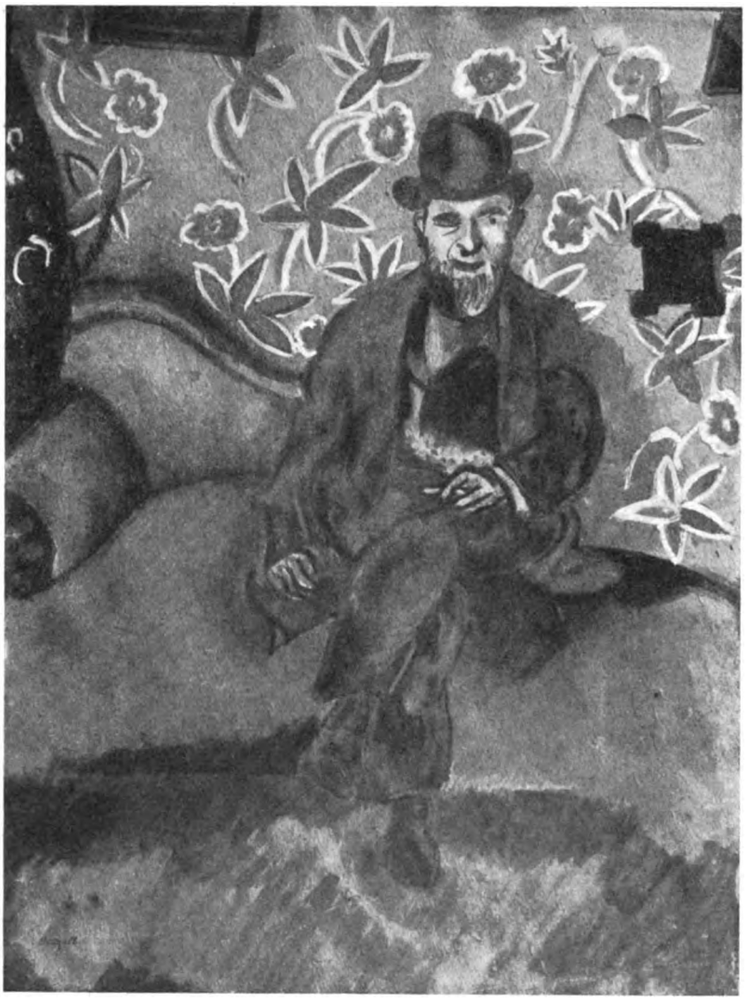
Digitized by Google

MARC CHAGALL, LIEGENDE. 1914

haben scheint. Mit Anspruch auf tiefere Bedeutung tritt das Dekorative in den Darstellungen charaktervoller Judengestalten auf. Er breitet um diese Ghettogestalten eine Gloriole grüner, chromgelber, violetter und roter Farben, es bewegt sich in den grellen Schwarz-Weiß-Gegensätzen eines pathetisch gefalteten Gebetmantels. Doch vermag der Aufwand naturferner Farben und Formen in diesen Fällen eine gewisse Banalität, einen etwas flachen Naturalismus sogar nicht zu verhüllen. Wie denn eine banale, liederlich gemachte Programmkunst neben dem Begabten auch sonst breiten Raum einnimmt.

Sein Bestes hat Chagall in der letzten Zeit gegeben. Er zeigt eine Reihe von Bildern, in denen sowohl das Symbolische wie das Dekorative zurückgetreten und ein schönes, naives Naturgefühl zur Herrschaft gelangt ist. Daß diese Bilder so spät entstanden sind, gibt gute Hoffnung; und es ist auch ein gutes Zeichen, daß ihr Format in dem Maße kleiner genommen ist, wie die Motive anspruchslos sind. Ein Ganzes der Natur ist mit reinen Mitteln der Malerei gegeben. Nirgends ist Chagall mehr Maler, nirgends ist er auch mehr „Kolorist", als in diesen hell und zart gemalten Naturstudien. Dargestellt ist ein Mann im Barbierladen, eine Landschaft mit Schweinen, ein Junge auf der Ecke einer Bank, ein Mädchen auf dem Divan liegend, und andere Alltagserscheinungen, die nur dem Auge etwas bedeuten, die ihm aber auch alles bedeuten können, wenn der Künstler das Zufällige sieht und wiedergibt, als ob alle verwandten Erscheinungen darin enthalten wären. In diesen Bildchen erweist Chagall sich am reinsten als eine echte Malerbegabung, als ein Künstler, der im Besitz einer freien und kultivierten Technik ist, und den man nicht zögert, namhaften französischen und deutschen Nachimpressionisten zur Seite zu stellen. In dem Maler solcher Bilder erkennt man den Zeichner wieder, dem es gelungen ist, mit knappen Strichen die Stimmung einer Sabbathfeier im kleinrussischen Milieu ergreifend zum Ausdruck zu bringen, oder der es versteht — auf den Spuren Picassos — Gestalten aus dem Variété in ein kostbar glitzerndes Farbengewand zu kleiden und sie dem Be-

Digitized by Google

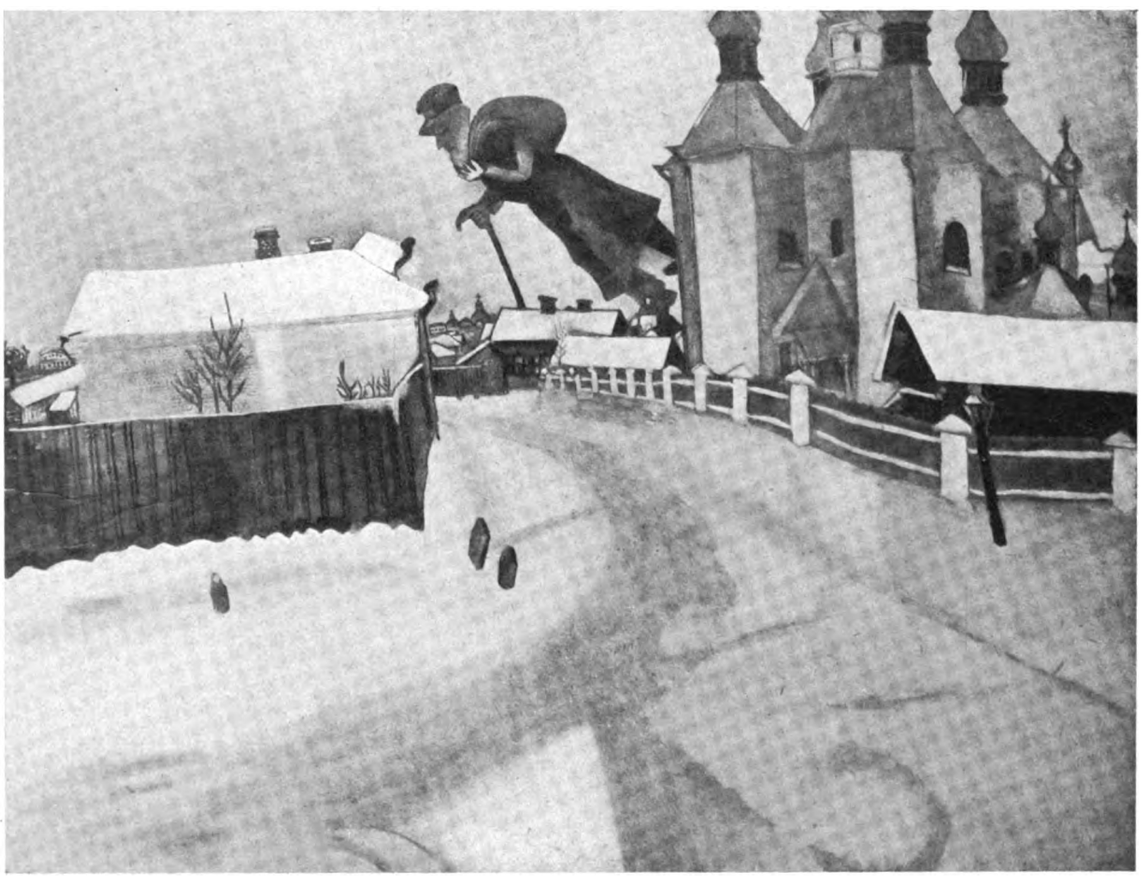


MARC CHAGALL, MÄNNERBILDNIS IN BLAU. 1914

trachter doch zu Gegenständen des Mitgefühls zu machen.

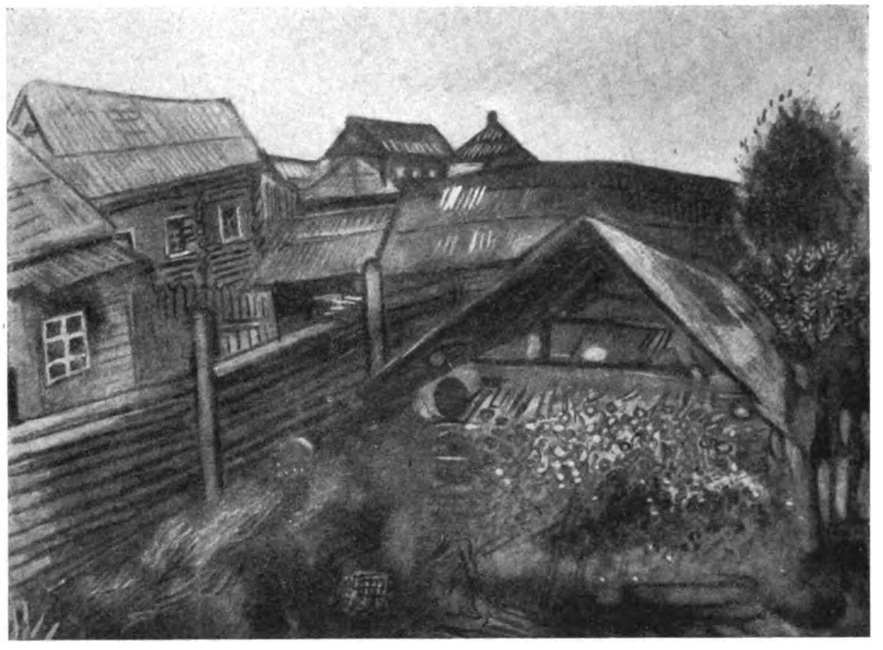
Ein im Ausmaß nicht ungewöhnlich großer aber echter Künstler streitet sich in Chagall mit einem Kind der Zeit, das den Epigonenkrankheiten und dem Geniewahn eines ratlosen Geschlechts unterliegt. Es hat den Anschein, als ob die Entwicklung dieses russischen Europäers durchaus davon abhängen wird, wie sich die Zukunft der europäischen Malerei gestaltet.

Digitized by Google



MARC CHAGALL, ÜBER WITEBSK. 1914

Digitized by Google



MARC CHAGALL, GROSSVATERS HOF. 1914

ALFRED LICHTWARKS BRIEFE

AN DIE KOMMISSION FÜR DIE VERWALTUNG DER KUNSTHALLE

MITGETEILT VON

GUSTAV PAULI

(Schluß.)

Berlin, den 21. August 1893.

Heute waren bei einem Hitzegrad, für den nur das Vocabularium des Berliners einen angemessenen Ausdruck besitzt, die Stunden in der Ausstellung eine Partie aus dem Inferno. Um zu probiren, wie viel Ungemach der Mensch auf einmal vertragen kann, ließ der Himmel eine halbe Stunde heftig regnen. Die Berliner behaupten, daß die ersten Tropfen auf dem Asphalt gezischt hätten. Ganz Berlin roch alsbald wie ein Pferdestall. Auf den Straßen sah man nur noch magere Menschen, die dicken saßen auf den Omnibussen und Pferdebahnen, wischten sich die Stirn und — wenn sie noch ankommen konnten — den Nacken und hatten sich bis an die äußerste Grenze der Möglichkeit aufgeknöpft.

An solchem Tage ist man um einige Grade härter gegen die Jury, die soviel hereingelassen hat. Und man fragt sich, mit welchem Recht stellen Lehrlinge und Bönhasen auf Staatskosten in dem teuren Ausstellungspalast aus? Wenn es ein Privatunternehmen wäre und Platzmiethe berechnet werden müßte, so würden bei dem Werth des Bodens und der Gebäude, sowie in Rücksicht auf die verlorenen Wintermonate die Preise der Plätze die der allermeisten Bilder übertreffen. Hört nun aber die Arithmetik auf, wenn es sich um die Verwendung von Staatsmitteln handelt? Und haben die Malergesellen ein besonderes Anrecht darauf, daß ihnen der Staat den Markt bereitet?

Ich weiß wohl, daß irgend eine Änderung des Systems von der allergrößten Schwierigkeit ist und wüßte auch keine Vorschläge zu machen, solange es Akademien und ein staatlich anerkanntes, weil vom Staat geschaffenes Kunstproletariat giebt. Akademie und Ausstellung, das ist der circulus vitiosus, in dem

Digitized by Google

sich unsere künstlerischen Begabungen drehen wie das Thier auf dürrer Haide.

Ich will Sie nicht mit einem eingehenden Ausstellungsbericht elenden. Das Ergebnis erscheint mir diesmal kläglicher als je. In Berlin sitzt eine brutale Variante des Akademismus auf dem Thron, dessen Farben ordinärer als die Wirklichkeit, und dessen Menschen gemeiner sind als die Natur: in der That malt er die Deutschen etwa von dem Standpunkt der de Neuville oder Detaille, die das halbgepflegte, halbcultivirte in der Erscheinung des Deutschen betonen im Sinne einer Caricatur. Ganz so ordinär dürften die Mitglieder des deutschen Reichstags doch nicht aussehen, wie sie auf den officiellen Bildern zu sehen sind.

In München weht freiere Luft, aber es sitzt die Nachahmung des Fremden, der Alten oder der eben Vergangenen obenan. Lenbach schafft im Sinne von Rembrandt und Velasquez, Samberger ahmt Lenbach nach, Stuck paraphrasirt Böcklin, die Aufstrebenden holen von den Franzosen und Schotten ihre geistige Nahrung — oder besser lassen sich neue Brillen aus Paris und Glasgow kommen.

Wo ist der Mann, der den Fluch von der Kunst unseres Volkes nehmen könnte, das à-peu-près, das seit dem Anfang unseres Jahrhunderts so furchtbare Verluste herbeigeführt hat? Cornelius und seine Schüler „hatten den Kopf voll Ideen, aber sie konnten nicht malen", Kaulbach war ein Unfertiger, Piloty ein Blender, Makart ein Feuerwerk. Die großen Arbeiter, wie Menzel, blieben ohne Nachfolge. Das Gute wurde von bescheidenen Künstlern abseits vom Wege geschaffen. Was sich in den großen Centren mit Hülfe der Reclame eine beherrschende Position gemacht hat, ist inwendig hohl.

Das Tiefste, was über die deutsche Kunst unseres Jahrhunderts gesagt ist, stammt aus Menzel's Munde: "Es hat uns nicht an Talent gefehlt, sondern an Kritik". Das ist es: Unsere Künstler sind zu bald mit sich zufrieden gewesen, unser Publikum hat den Most für Wein getrunken.

. . . . . .

Bamberg, den 2. September 1895.

Am „heiligen Sedantag", wie ich hier sagen hörte. Ich bin wie berauscht von der Stadt. Gestern Abend kam ich hier an mit einem echt „bayerischen" Zuge, der nach einem bisher noch nicht entdeckten Gesetz an jeder beliebigen Station aus einem Schnellzug zu einem Bummelzug werden kann. Nachdem ich mich ein wenig restaurirt hatte, was nach der Gluthitze im überfüllten Abteil nöthig war, trat ich beim Mondschein die erste orientirende Wanderung durch die Stadt an. Es war, als ob ich durch eine Lohengrindecoration wandelte. Die Straßen gehen sieben Hügel auf und ab in unvorhergesehenen Wendungen. Häuser treten vor und springen zurück, wie sie wollen. Bauordnung spricht nicht mit. Alle Nebenstraßen sind ganz dunkel, weil Vollmond ist, man wandelt wie in tiefen Schluchten und sieht hie und da aus dem Dunkel heraus ein Giebelfenster, eine Säulenfassade übereck im hellen Mondschein wie im Tageslicht liegen, man geht über Brücken, auf deren Pfeilern Heilige ihre Arme in die Nacht erheben und unter denen das reißende Wasser tost, während in der nebelhaften Ferne unwahrscheinlich hoch über einem erleuchtete Fenster glänzen. In der Hauptstraße hangen durch lange dunkle Zwischenräume getrennt einsame Bogenlampen an unsichtbaren Fäden wie aufgehängte Monde, von einer Wolke von Mücken und Nachtfaltern umgeben, durch die in Schaaren die Fledermäuse schießen. Man sieht sie nicht, aber ihre Schatten eilen in irrationalen Linien über den hellen Boden. Am Ende der langen Straße kam ich langsam durch dunkle Schluchten auf den Domplatz emporgestiegen, Häuser mit leidenschaftlich bewegten Barockfiguren, hie und da mit der ewigen Lampe vor einem Heiligenbild, einem ganz kleinen rothen Pünktchen, haushohe Substructionen, über denen dunkle Bäume im Mondschein stehen und von deren Balustraden die Clematis dicht wie ein Gewand herabfallen, und überall gespensterhaft, von der schwülen Luft kaum bewegt, die Sedanfahnen, lange schmale Streifen vom Giebel bis zum Pflaster.

Dieser Domplatz im Mondschein, ich konnte mich garnicht trennen. Geschlechter haben ihm nacheinander seinen Charakter gegeben, aber jedes hat mit unendlich feinem Raumgefühl fortgeführt, was angefangen war, und so ist ein Ganzes geworden, in dem Romanik, Gothik, Renaissance und Barock zu einer überwältigenden Harmonie zusammenklingen.

Ohne die Vorbereitung des steilen Anstiegs in der Häuserschlucht wäre der Eindruck vielleicht

Digitized by Google

nicht so übermächtig. Es war ein Kunstmittel wie die dunkle Passage im Panorama.

. . . . . .

Berlin, den 11. Mai 1896.

Bei Menzel wollte ich heute nicht wieder weg und habe solange geklingelt, bis er endlich aufmachte. In der Wohnung hatte mir die Köchin gesagt: Herr Excellenz sind oben.

Aber ich mußte warten. Das überzogene Treppengeländer ist von Erschöpften, die da oben das Bedürfniß, ein bischen auszuruhen befriedigt hatten, ganz bis aufs Holz durchgesessen. Viele haben sich die Zeit durch Beschreiben der Wand vertrieben. Und da der erste Datum und Stunde der Wartezeit eingetragen, hat er für spätere „den Typus geschaffen". Natürlich sind es ungeschickte Buchstaben und Ziffern von der Hand der Modelle. Ganz unten haben sich die Kindermodelle verewigt. Von der Hand des kleinen Moritz steht da mit großen taumeligen Buchstaben der Name Menzel, rührend zu lesen.

Endlich, nachdem ich der schriftlichen Aufforderung nachkommend sehr laut geklingelt hatte, zum fünften Mal, erschien der Alte. Er war seelenvergnügt, nöthigte mich in seinen Nebenraum und fertigte sein Modell ab. Damit ist er immer sehr geheimnisvoll.

Den Raum kannte ich noch nicht. Er hat ihn sich offenbar eingerichtet, wie er zuerst aus dem Gefühl der Gleichgültigkeit gegen die Kosten seine Umgebung gestalten konnte. Es ist ein sogenanntes Berliner Zimmer mit dem Fenster in der Ecke. Die Möbel sind gleichgültig bis auf eine unter Mappen und Papieren, die den ganzen Boden bedecken, kaum sichtbare encoignure mit Marmorplatte, Rococo. Eine Hängelampe mit wilder Berliner Ornamentik in Cuivre-poli trägt unter der Kuppel sehr sichtbar noch die Preisauszeichnung.

Alle Wände sind mit Schildereien bedeckt.

Man darf sich wohl fragen, was wird Menzel in seinem Wohn- und Empfangszimmer, denn darum handelte es sich bei diesem Raum, der auch einen alten Secretair enthält, an die Wände hängen?

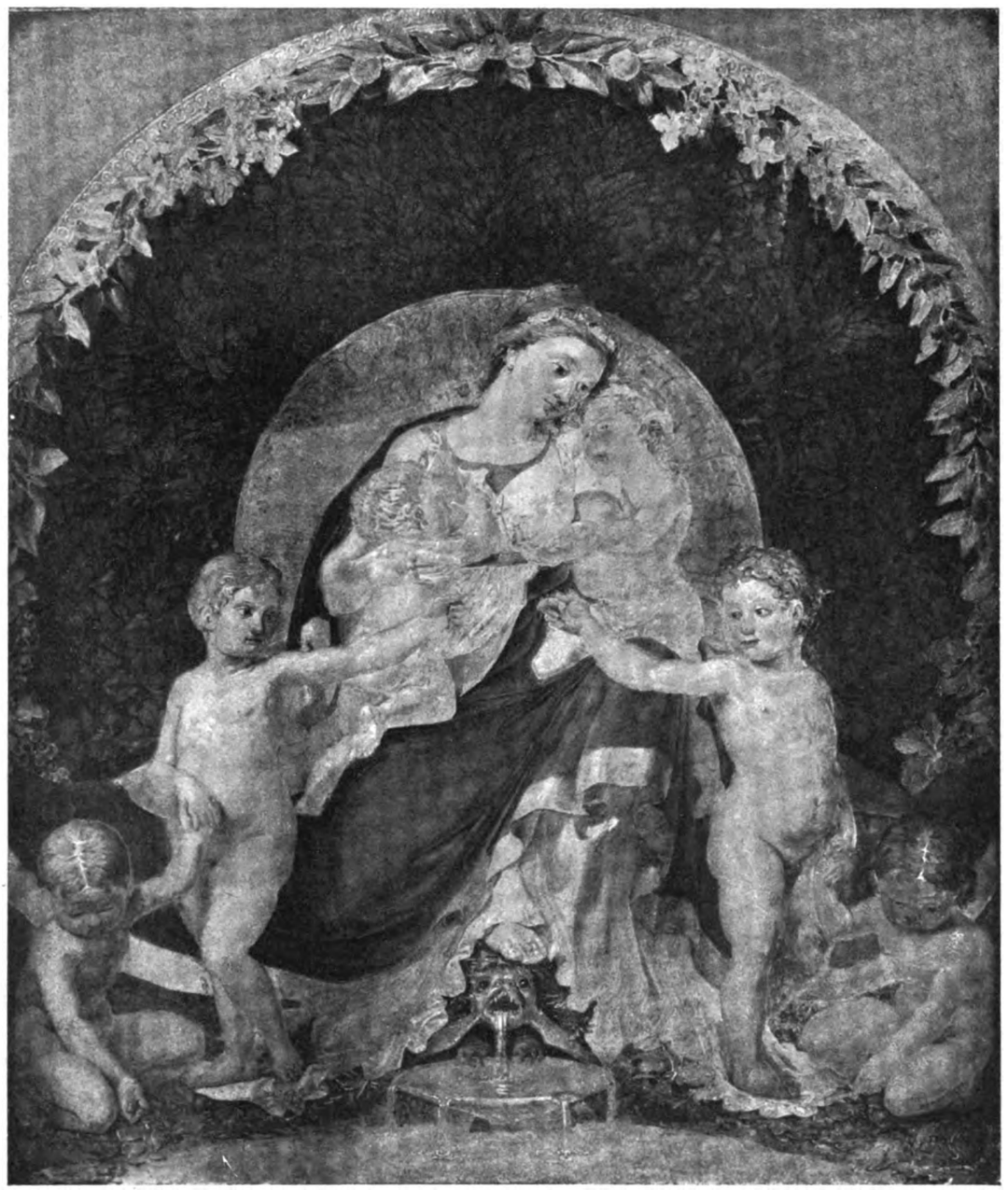
Zwei Wände sind Michelangelo gewidmet. Der David, von zwei Propheten aus der Sixtina flankirt, füllt eine Wand. In derselben Anordnung auf der andern daneben die Pietà und zwei Ansichten des Moses. Aber unter der Pietà hängt Schlüter's großes Denkmal. Alles gerahmte Photographien.

Es war mir lieb, den großen Kurfürsten in der alten Aufstellung zu sehen, denn gestern hatte ich mit Siemering das eben enthüllte Werk betrachtet, dessen Sockel erneuert ist. Das Alte gefällt mir besser. Man hat es zu niedrig befunden und nicht unwesentlich erhöht. Dadurch sind die vier Gefangenen, die früher am Boden wimmelten, und auf die man hinabsah, in Augenhöhe gekommen und viel zu wichtig geworden, was schade ist, denn sie sind nicht von Schlüter, sondern von Gehülfen. Auch haben sie allen Halt verloren und spatteln mit den Füßen, die früher den Boden berührten, in der Luft. Der eine sieht aus wie eine Windmühle. Beim alten Postament war für diese Eckfiguren hie und da ein Stück der Stufe weggehauen, um sie möglichst niedrig zu bekommen. Dafür war das Auge der Hauptfigur wesentlich näher, die nun unerreichbar oben schwebt. Die schönen Kartuschen auf den Schlußsteinen der Brücke, wohl auch von Schlüter, sind verschwunden. Das ist sehr traurig, denn sie enthielten Schmuckformen, die jene Zeit sonst selten benutzt hat, heimische Wasserpflanzen, wie den großen Ampfer, in prachtvoll dekorativer Behandlung. Siemering, der die Restauration überwacht hatte, wußte nichts davon.

Das war die eine Wand. An der andern, dem Fenster gegenüber, hangen in der Mitte die großen Photographien nach dem schönen Männerportrait von Velasquez und dem Bildniß des Morette von Holbein in Dresden. Daneben eine der schönsten Masken von Schlüter und ein Corot, beides Photographien. Den Corot hatte Menzel 1858 in Paris auf der Ausstellung bewundert und war später sehr vergnügt, eine Photographie davon zu finden. Ich erinnere mich im Moment nicht des Namens, den der Katalog gab. Es ist ein hohes Format mit schlanken Bäumen, darunter vorn zwei Mädchen bei der Toilette. Hinten links lehnt sich eine andere gegen einen Baum. Menzel rühmte die schöne Zeichnung der Gestalten. Er sagte, er habe sonst nie eine Figur von Corot gesehen und war sehr erstaunt zu hören, daß die Sammlungen Behrens und Amsinck in Hamburg mehrere enthielten.

Dazwischen hängt ein Aquarell von O. Weber, 1861, erstaunlich frisch für die Zeit, wasserreiche Niederung mit einer Rinderheerde und Häusern

Digitized by Google



PHILIPP OTTO RUNGE, DER TAG

HAMBURG, KUNSTHALLE

Digitized by Google

unter Bäumen am Horizont. Eine Studie aus Venedig von Meyerheim, eine Photographie nach der Tafelrunde kommen hinzu.

Dann folgt auf der nächsten Wand ein Studienkopf von Dürer, der Alte, der den Kopf in die Hand stützt.

Neben dem Fenster hängt eine Kreidestudie von 1848, ähnlich unserm Portrait von Smidt*, ein junges Mädchen, das sich auf ein Pult stützt. Menzel hatte die Zeichnung fixirt, dabei war das Weiß des Rockes dunkel geworden, und er hatte es dann mit Guasch übermalt. Die Photographie nach dem Mann am Fenster von Meissonnier hatte er 1868 von dem Künstler erhalten. Auf einer dunkeln Wand hingen dann noch einige Pferdestudien von Randel, wenn ich nicht irre, und ein Hundekopf von Deiker.

So sieht es in dem Vorraum aus.

Menzel denkt offenbar mit großer Genugthuung an seinen populären Erfolg in Hamburg . . . . .

Von unserer Atelierwand erzählte er mir, er hätte sie, um kein falsches Licht zu bekommen, bei der Lampe und fast im Dunkeln gemalt. Auch von dem Nymphenbad sprachen wir noch einmal. Er sagte, er hätte sich als Landschafter immer nur für einen Dilettanten gehalten, und da er nun einmal als Figurenmaler gegolten, hätten ihn seine Kollegen auf dem Gebiet auch als solchen angesehen. Wir kamen dabei auf den großen Berliner Landschafter Blechen, den er sehr verehrt.

Dann gingen wir in sein Atelier, wo ich mir noch einmal die sehr schöne Landschaftsstudie von 1847 ansah. Menzel erzählte mir, es sei ein Blick vom Kreuzberg nach Rixdorf. Er hätte den Vordergrund so einfach behandelt, weil er eine Gruppe von Kindermädchen in diese Sommerstimmung hätte malen wollen. Er war offenbar 1846 – 1850 auf dem Wege, sich intimer mit der Landschaft zu beschäftigen . . . . .

Als ich die Treppe hinabstieg, stand mir der kleine Raum, an dessen Wänden Menzel in Photographien mit schmalen schwarzen Rähmchen sein Glaubensbekenntnis ausgesprochen, als ein neuer Einblick in die Seele des alten Meisters vor Augen: Michel Angelo und Schlüter, Holbein und Velasquez, Dürer, Corot und Meissonnier. Und wie bescheiden, beinahe ärmlich die Einrichtung! Was für Bedürfnisse anderer Art haben die bedeutenden englischen Künstler! Ich dachte an das Künstlerparadies, in dem mich Lord Leighton in London empfangen, wo jeder Winkel ein Bild war . . . . Bedürfnislosigkeit, Anspruchslosigkeit, das war nicht nur bei den deutschen Kunsthistorikern der vergangenen Epoche das Grundprincip der häuslichen Umgebung, sondern auch bei den Künstlern.

Ich sitze und warte auf den Zug, daher ist dieser Brief etwas lang gerathen.

Stockholm, Waldemarsudde, den 4. Juni 1909.

. . . . . .

Waldemarsudde, wo ich dies schreibe, ist ein stattliches Palais, von Boberg gebaut und mit allem ausgestattet, was das Leben behaglich macht. Der Prinz hat sich eine Ecke an der Südseite der großen Thiergarteninsel ausgesucht. Sie war schon besiedelt von Stockholmern, die auf den Felsen ihre kleinen Sommersitze gebaut hatten. Der neue Eigenthümer hat diese Häuser mit erworben, aber er läßt die früheren Eigenthümer darin weiter wohnen und redet ihnen gar nicht hinein in die Anlage und Ausstattung ihrer Gärtchen. Sie dürfen so viele spiegelnde Glaskugeln aufstellen, wie sie mögen und können, wenn sie wollen, alle ihre Beete mit großen rosa Muscheln einfassen. Der Prinz fühlt darin nicht nur als Künstler, der er ist, sondern auch als Mensch ganz anders als der sonstige Gebildete von heute. Auf dem andern Ufer der Einfahrt nach Stockholm, an der sein Haus liegt, stehen große ernste Fabriken. Man fragt ihn immer, wie er das aushalten könne, aber er liebt es gerade so, weil es das Leben ist, und er meint, er wäre unglücklich, wenn dort schöne Villen ständen, die das natürliche Leben einer Landschaft aufheben. An einer neuen Promenade in Stockholm liegt ein Quai für Segelschiffe, deren lange Reihe, wie sie da liegen mit der Spitze am Quai, eng aneinander gedrängt, mit dem wimmelnden Leben beim Laden und Löschen, ein höchst malerisches Bild giebt. Man wollte sie beseitigen, um eine Promenade am Wasser zu haben, wie in Genf. Der Prinz hat bisher durchzusetzen vermocht, daß der Quai trotz der Promenade in Betrieb bleibt. Er findet es menschlicher, wenn sich das Leben nicht mathematisch nach einzelnen Functionen zerlegt.

Waldemarsudde öffnet sich ganz der Sonne. Die italienischen und nach italienischer Art er-

* Kleines Pastellbildnis des Schriftstellers Heinr. Smidt von Menzel in der Hamburger Kunsthalle.

Digitized by Google

KARL BUCHHOLZ, LETZTER SCHNEE

HAMBURG, KUNSTHALLE

Digitized by Google

zogenen Architekten, die die schwedischen Landschlösser der Königsfamilie erbaut haben, konnten sich, Akademiker, wie sie waren, von der für Italien gültigen Anschauung nicht losmachen, daß man die Sonne ausschließen müsse. Waldemarsudde, das jeden Sonnenstrahl einfängt, hat sich nun zum Stelldichein der ganzen königlichen Familie ausgebildet. Als der Prinz mir den Garten zeigte, kam sein Bruder, Prinz Wilhelm, mit seiner Frau, und gleich darauf erschien der König, der sich eine halbe Stunde auf den sonnigen Terrassen ergehen wollte.

Im Garten sind die ungeheuren Felsen, vom Eis der Urzeit glatt und rund geschliffen, daß es aussieht, als ob ein Mammuth oder ein Dinotherium sich mit seinem Riesenleib von der Erde erheben wollte, ganz unberührt geblieben. Dem Stockholmer Garten- und Baudirector gefällt es nicht. Er hat überall in den Anlagen der Stadt die ruhigen großen Massen zersprengen lassen, damit es die zerklüfteten, romantischen Formen giebt, die nach seiner Ästhetik die Steine haben müssen, wenn sie natürlich wirken sollen. Es ist überall dieselbe Misere. Ich bin überzeugt, man würde es bei uns auch so machen. Auf einem Cap steht hier im Garten ein kleiner weißer Aussichtspavillon mit Säulen, ein kleiner Rundtempel. Von diesem Punkt genießt man nicht nur den Anblick des herrlichen Hafens, über dessen Masten sich die hohen Ufer erheben, man hat unter und neben sich ganz nahe die unheimliche Welt der Granitfelsen, wie sie Eis und Wetter seit vielen hunderttausenden von Jahren zugerichtet haben. Der Prinz möchte, daß in den neuen Anlagen der Stadt ebenso schonend verfahren würde.

Nach dem Frühstück hatte der Prinz eine Sitzung in der Ausstellung. Ich ging in's Museum, wo der Prinz mich nachher abholen wollte. Da die Galerie geschlossen war, begann ich beim historischen Theil, der von der ältesten Steinzeit bis ans Ende des achtzehnten Jahrhunderts reicht. Das Museum ist natürlich Architektur an sich. Den unsagbaren Schätzen, denen es dienen sollte, geht es sehr schlecht. Für mittelalterliches Profansilber ist es wohl die reichste Sammlung. Das Neueste für mich war, daß schon vor dem Jahre 1000 Beziehungen zu China nachweisbar sind. In Bezug auf Bertram fand ich schon allerlei. Will es aber noch näher untersuchen. Mit dem Prinzen zusammen sah ich noch einen großen Theil der Galerie. Nach dem zweiten Frühstück war ich allein im nordischen Museum, nachdem mir der Prinz die Anlage gezeigt und erklärt hatte. Als ich zuletzt in Stockholm war, stand erst der Bau. Das Museum deckt sich an manchen Punkten mit dem historischen Museum, das ich am Morgen gesehen hatte. Es giebt eine Übersicht über die gesamte bäuerische, bürgerliche und fürstliche Kultur des Landes. Besser und geschmackvoller habe ich noch kein Museum aufgestellt gesehen. Und das in einem Bau, der gar nicht als Museum, sondern als eine Art nationaler Fest- und Ehrenhalle gedacht war. Das Museum sollte sich in besonderen Räumen anschließen.

Gern hätte ich ein wenig geruht, denn die kurzen unruhigen Nachtstunden im Schlafwagen zählten nicht, aber der Intendant des Museums, Herr Nilsson, der auch die „Schanze" unter sich hat, war ein so liebenswürdiger Führer, daß ich die Zeit verpaßte und nur eben noch zum Diner in der Ausstellung zurecht kam. Die Antwort auf den Toast auf die Gäste konnte ich Walter Crane zuschieben, den ich bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal sah. Ich habe nachher auf den Architekten Boberg gesprochen, da ich von den anwesenden Deutschen — es war eigentlich nur Geheimrath Muthesius als Vertreter Preußens — dazu aufgestachelt wurde. Nach dem Diner wurde uns ein Marionettentheater vorgeführt, dann, so um elf, zeigte mir der Prinz auf einem Spaziergang den Theil des Thiergartens hinter seinem Besitz mit den schönen alten Eichen und den unberührten Felsen. Es war eine der ersten hellen Nächte. Wir beklagten beide, daß Kalckreuth diese Schönheit nicht mitgenießen konnte. Der Prinz meinte, um diese Frühlingsmonate in Schweden auszukosten, würde er gern zwei Winter das Jahr in Kauf nehmen.

Als der Adjutant, der liebenswürdige und witzige Baron Cederström uns ans Zubettgehen mahnte, war es halb eins und der Morgen füllte schon die Lüfte. Die Zeitungen hatten von Herrn v. Cederström mein Bild für die Veröffentlichung haben wollen. Als ich ihm nicht dienen konnte, sagte er: schadt nicht, ich schicke ihnen meins.

Digitized by Google

MAX SLEVOGT, AUS DEN „GESICHTEN". LITHOGRAPHIE
AUSGESTELLT IN DER GALERIE ARNOLD, DRESDEN

DEUTSCHE GEWERBESCHAU MÜNCHEN 1922

VON

WALTER CURT BEHRENDT

Das umfassende Bild deutscher Qualitätsarbeit, das die Münchener Gewerbeschau des vergangenen Sommers darbot, war imponierend durch Umfang und Inhalt zugleich und hinterließ nachhaltige Eindrücke. Diese eindringliche Wirkung wurde weniger durch das Vorhandensein besonders hervorragender oder gar überraschender Einzelleistungen verursacht, als vielmehr durch den erfreulich hohen Durchschnitt, den die ausgestellten Arbeiten im allgemeinen aufwiesen. Und dieser günstige Eindruck wurde noch verstärkt durch den gefälligen Rahmen, in dem das bunte und vielgestaltige Ausstellungsbild sich darbot. Der schöne Ausstellungspark auf der Theresienhöhe mit seinem alten Baumbestand und mit den großen, noch aus einer wohlhabenderen Friedenszeit stammenden Hallen bietet für solche Unternehmungen die günstigsten Voraussetzungen und erweist sich für die Stadt München bei derartigen Anlässen als ein vorteilhafter Besitz. Es kommt hinzu, daß man in dieser Stadt von jeher für derartige Veranstaltungen eine besondere Begabung gehabt hat. Beim Arrangement solcher Riesenschau, die in ihrer ganzen Anlage doch irgendwie

Digitized by Google

MAX SLEVOGT, BILDNISZEICHNUNG
AUSGESTELLT IN DER GALERIE ARNOLD, DRESDEN

auf den Ton eines Volksfestes gestimmt sein soll, kann sich das leichte Temperament, die angeborene Dekorationslust, die Fähigkeit, sich in heiteren Form- und Farbenwirkungen auszulassen, frei und in großem Maßstab entfalten.

Die Gesamtanlage benutzt den Grundplan der Ausstellung von 1908, den sie im großen ganzen unverändert beibehalten hat. Dagegen sind die großen Hallen im Innern neu ausgestattet und die verschiedenen Ausstellungsgruppen mit vielem Geschick so hineingebaut worden, daß man die Flucht der Säle und Gänge ohne Ermüdung und mit stets neu erregtem Interesse durchwandert. Die Haupthalle hat Nida Rümelin für die Ausstellung von Glas und Keramik mit einem leichten, zeltartigen Gewölbe aus Stofflamellen überspannt und den weiten Raum durch Einbau von erhöhten Gängen und vertieften Höfen, durch Gliederung in Nischen und Kojen für die Aufstellung des unzähligen Kleingeräts geschickt hergerichtet. Sein großes, die obere Rückwand der Halle ausfüllendes Fresko „Laboremus" und die beiden kleineren Wandbilder der Vorhalle von Eberz und Teutsch besorgen die farbige Dekoration. In die Metallhalle hat Bernhard Pankok ein kräftig gegliedertes Holzwerk eingebaut, dessen gedrungenes Gerüst sich in dunklem Ton wirksam gegen die gelbgestrichenen Wände absetzt und dessen eindringliche Linienführung durch den leuchtenden Farbenanstrich der Schnittkanten noch nachdrücklich unterstrichen ist. Die senkrechten Stützen dieses Holzwerks sind zugleich als Träger der Gefache für die Ausstellungsstücke, mannigfaches Gerät aus getriebenem Kupfer, Zinn oder Messing, ausgebildet, so daß die scharfen Umrisse und blinkenden Oberflächen sich kräftig auf dunklem Grunde abheben. Sehr geschickt hat Bruno Paul gemeinsam mit Otto Haas-Heye, unter Benutzung der im vergangenen Winter bei der Berliner Ausstellung „Kunst und Mode" gesammelten Erfahrungen, die Räume für die Modeabteilung hergerichtet, vor allem die Modediele mit dem bunten Staudengarten davor und die sogenannte „Prismenstraße": ein langer, korridorartiger Raum mit prismatisch gefalteten, lindengrün gestrichenen Wänden, die, von Schaukästen durchbrochen, kleine Ausstellungskojen umschließen. Von den kleineren Räumen zählt der weiße Saal, den Eduard Pfeiffer, München für die Ausstellung der Kunstgewerbe- und Fachschulen hergerichtet hat, mit seiner einfachen Architektur und den glatten Glasschränken in naturfarbenem Holzrahmen zu den am besten gelungenen. Weniger geglückt war dagegen die Raumfolge, die Wilhelm Kreis in Verbindung mit Ernst Aufseeser und Heinrich Nauen für die etwas aufwändig ausgestattete Abteilung „Die Farbe" geschaffen hat: der halbdunkle Kuppelraum mit Lichtfontäne und der brunnengeschmückte Arkadenhof. Die anscheinend

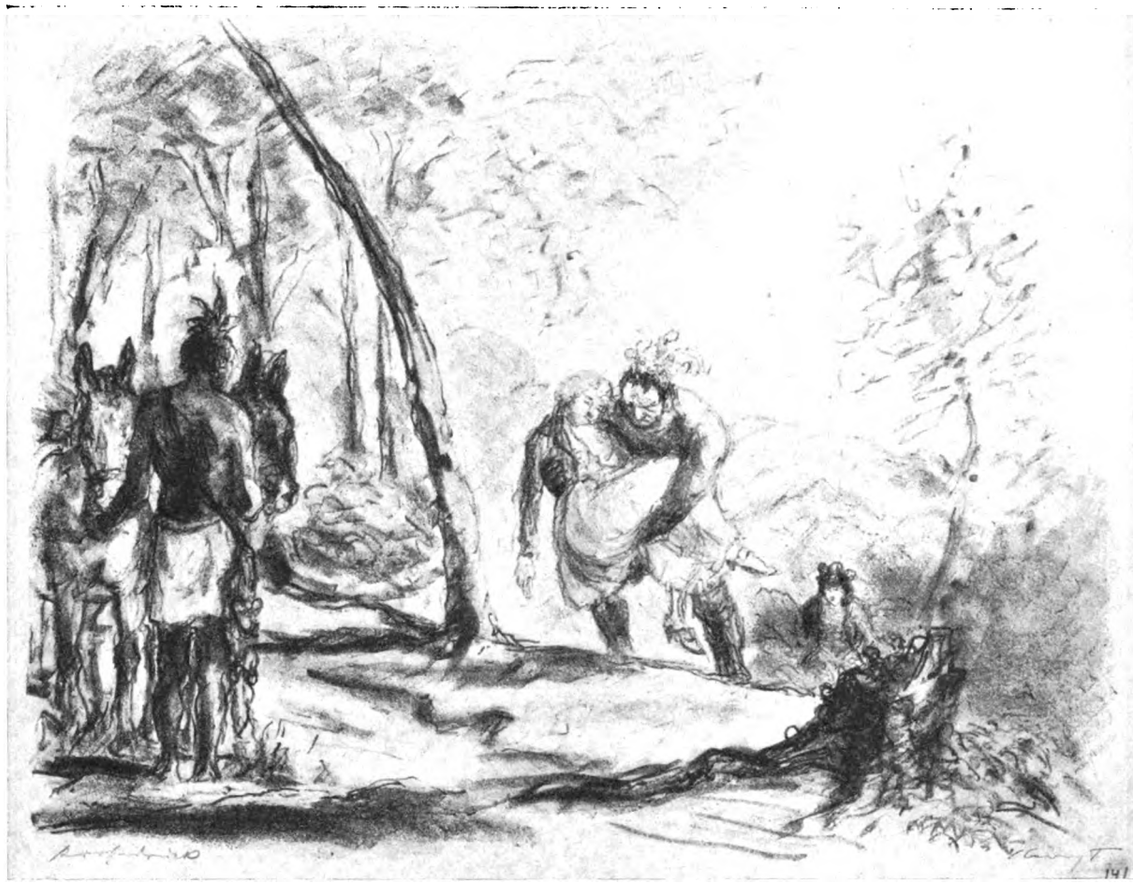
Digitized by Google

MAX SLEVOGT, BILDNISZEICHNUNG
AUSGESTELLT IN DER GALERIE ARNOLD, DRESDEN

etwas erschöpfte Phantasie des vielbeschäftigten Architekten hat sich hier von Poelzigs Versuchen im Großen Schauspielhaus anregen lassen, ohne daß es, trotz Anwendung gesucht sensationeller Ausdrucksmittel, gelungen wäre, das Vorbild an Wirkungskraft zu erreichen. Von Poelzig selbst ist im Ausstellungspark übrigens ein sehr schöner Majolikabrunnen aufgestellt: ein plastischer Aufbau aus saftgefüllter Blattornamentik, der in barockem Schwung aus ovaler Schale aufsteigt und über dessen gewendelte Abtreppungen das Wasser in dünnen Bächen niederrieselt. Ein Werk glücklichen Wurfs, das in der Farbe wie in der Originalität der Formengebung aufs neue für die Ursprünglichkeit dieser umstrittenen Begabung zeugt, das aber auch in technischer Beziehung, im Hinblick auf den Maßstab des Ganzen, auf die Größe der Einzelstücke, eine Leistung ersten Ranges darstellt und der Karlsruher Majolikamanufaktur zu besonderem Ruhme gereicht.

Von den unzähligen Sonderausstellungen, die in den Rahmen der Gewerbeschau eingegliedert waren, seien nur erwähnt die Ausstellung kirchlicher Kunst, die in einer besonderen, nach Plänen von Peter Behrens erbauten Halle, der sogenannten Dombauhütte, einen bevorzugten Platz erhalten hatte, und der österreichische Edelraum. Erwies sich die Dombauhütte sowohl als Idee wie in der Form, die man dafür gefunden hatte, als eine Niete — diesen sich ekstatisch gebärdenden Kunstäußerungen fehlte jede Ursprünglichkeit, und ihre Krampfhaftigkeit bewies nur, wie weit ihre Erfinder jeder echten religiösen Empfindung entfremdet sind —, so stellte der österreichische Sonderraum zweifellos den Clou der Ausstellung dar. Hier atmete man die reine Atmosphäre echter Kunst, hier fühlte man sich unmittelbar einer großen Überlieferung nahe. Die Architektur des Raumes und seine Dekoration nach Entwürfen von Oskar Strnad, Wien, geistreich erfunden und mit vollendeter Beherrschung der technisch-handwerklichen Mittel durchgeführt. Eine mäßig große Halle von schlanken Verhältnissen über ovaler Grundform, mit zwölf niedrigen Nischen, von denen die in den Achsen der Ellipse als Durchgänge, die übrigen als Schaukästen dienen. Darüber figürliche Dekorationen in starkem Relief, heiter bewegte Szenen aus dem Gesellschaftsleben, die zwölf Monatsbilder symbolisierend, dargestellt in einem zeitlosen, teils modischen, teils rokokohaften Kostüm. Diese liebenswürdigen Dekorationen (bei deren Ausführung die Schülerinnen des Architekten entscheidend mitgewirkt haben), in Form und farbiger Bemalung von tänzerischer Anmut und Grazie, zeigen einen Reichtum der Erfindung, eine Sicherheit der Komposition und der technischen Ausführung, die sie den gerühmten Leistungen der Rokokozeit gleichstellt. Es lebt darin ein heiter-musikalischer Geist, der die-

Digitized by Google



MAX SLEVOGT, AUS DEM „LEDERSTRUMPF". LITHOGRAPHIE
AUSGESTELLT IN DER GALERIE ARNOLD, DRESDEN

ser großartigen Dekorationskunst verwandt ist. Und in diesem glänzenden Rahmen waren die erlesensten Stücke österreichischer Luxuskunst vereinigt, zierliche Gläser und glitzernde Stickereien, zarte Spitzen und eleganter Schmuck, Wiener Lederarbeiten und Gmundener Keramik, in den einzelnen Vitrinen zu gefällig abgestimmten Stilleben geordnet, deren jedes wieder für sich ein Meisterwerk kunstvollen Arrangements darstellt. Dieser mit ausgesuchten Musterleistungen eines hochentwickelten Kunstgewerbes angefüllte Raum gab überzeugende Kunde von der vollendeten Geschmackskultur eines kunstbegabten Volkes.

Was im übrigen die Ausstellung als Ganzes, die eigentliche Gewerbeschau betrifft, so wird derjenige enttäuscht worden sein, der erwartet hat, hier in den Erzeugnissen des Kunstgewerbes etwas grundsätzlich Neues, eine irgendwie neuartige Kunstform zu finden. Von jener Richtung neuzeitlicher Kunst, die mit dem Begriff Expressionismus roh und unzulänglich umschrieben wird, war in der Ausstellung kaum ein Niederschlag zu spüren. Insofern hatten die recht, die — geleitet von dem Wunsche, mit einem solchen demonstrativen Unternehmen großen Stils die Vorführung des Werdenden zu verbinden — den Plan einer Deutschen Gewerbeschau für 1922 als verfrüht bezeichnet hatten. In dem Widerstreit der Meinungen der vom Deutschen Werkbund inaugurierten Ausstellung kamen diese Bedenken auch zu beredtem Ausdruck. Sie führten bekanntlich zum Rücktritt des unter Poelzigs Leitung stehenden Vorstandes und zum Sieg der von Riemerschmid geführten konservativen Gruppe. So kam schließlich, unter ausgesprochenem Desinteressement der um Poelzig gescharten radikalen Gruppe im

Digitized by Google

MAX SLEVOGT, AUS DEM „LEDERSTRUMPF". LITHOGRAPHIE
AUSGESTELLT IN DER GALERIE ARNOLD, DRESDEN

Werkbund, die Münchener Ausstellung zustande, die, alles in allem, mehr den Charakter einer Messe trägt, einer Messe gewerblicher Qualitätsarbeit, als daß sie programmatische Absichten verfolgt und etwa der Propaganda einer künstlerischen Idee, einer neuen Form dient, wie das zum Beispiel die programmatischen Ausstellungen in Darmstadt 1900 oder in Dresden 1906 getan haben. Von den künstlerischen Zielen der jungen Generation, von den Formproblemen, die sie beschäftigen, erfuhr man durch diese Ausstellung nichts. Sie hielt sich fern von künstlerischen Experimenten (die zwar unfertig und unausgeglichen, darum aber doch oft sehr anregend sind) und beschränkte sich ganz und gar auf die betonte Heraushebung des Qualitätsgedankens und auf die Darstellung der nachhaltigen Wirkungen, die dieser Gedanke in der gesamten gewerblichen Arbeit Deutschlands gefunden hat. Und in diesem Sinne ist es der Ausstellungsleitung zweifellos gelungen, ihre selbstgestellte Aufgabe vortrefflich zu lösen. Die Jury hat mit strenger Sachlichkeit ihres Amtes gewaltet. Dank dieser methodischen Jurorenarbeit ist, im wohltätigen Gegensatz zu der unseligen Kölner Werkbundausstellung des Jahres 1914*, ein Werk von einheitlichem Gepräge und hohem Niveau entstanden, eine Ausstellung, die sich sehen lassen kann und deren Gesamteindruck, wie gesagt, imponierend ist. Man erkannte auf dieser Ausstellung, wie der Gedanke der Qualitätsarbeit, dessen unablässiger Propaganda die Tätigkeit des Deutschen Werkbundes seit seiner Gründung (in München Oktober 1907) gewidmet war, das gesamte gewerbliche Schaffen Deutschlands beherrscht.

Über dieses gewerbliche Schaffen Deutschlands

* Vgl. meinen Aufsatz K. u. K. Jahrg. XII, S. 615.

Digitized by Google

gibt die Ausstellung einen umfassenden, dichtgedrängten Überblick. Man findet die Mustererzeugnisse aller Gewerbezweige eines industriell hochentwickelten Landes in fast restloser Vollständigkeit beieinander: von der einfachen Kochmaschine für das Kleinhaus bis zur Schnellzugslokomotive und zum Flugzeug, vom bescheidenen Taschenmesser bis zu den komplizierten Apparaten der Feinmechanik, vom schlichtesten Hausgerät bis zu den komfortablen Luxuskabinen moderner Überseedampfer, von der bunten Bauerntracht bis zu den extravagantesten Toiletten großstädtischer Modedamen. Man findet vor allem hervorragende Erzeugnisse der kunstgewerblichen Luxusindustrien, an deren Formengebung und Dekoration die künstlerische Geschmackskultur eines Landes vorzüglich beurteilt werden kann: so die Offenbacher und Wiener Lederwaren (in dem schönen von Hugo Eberhardt wirkungsvoll ausgestatteten Raum), die herrlichen Luxusdrucke und die prächtigen Bibliophilenausgaben deutscher Verlage, die mannigfachen Erzeugnisse deutscher Glas- und Porzellanmanufakturen usw. Und alle diese Dinge im vierten Jahre nach Beendigung eines vernichtenden Krieges, als Leistung eines geschlagenen, bis ins Mark getroffenen Volkes! Das war das überraschendste dieser Ausstellung nicht nur für das erstaunte Ausland, sondern ebenso sehr für uns selbst.

Was man auf dieser Ausstellung an Erzeugnissen gewerblicher Arbeit findet, vom einfachsten Hausgerät bis zu den kostbaren Stücken der Luxusindustrie, hat nicht nur Qualität im Sinne hochwertiger gewerblicher Arbeit, es hat zugleich — immer abgesehen von jenen unvermeidlichen Ausnahmen, die dem Modegeschmack des Tages huldigen und die keine noch so strenge Jury je wird fernhalten können — auch Form und Stil. In diesem Sinne ist die Ausstellung nicht nur ein Erfolg für den Deutschen Werkbund und des von ihm vertretenen Qualitätsgedankens, sie ist zugleich auch ein Erfolg jener kunstgewerblichen Bewegung, deren Anfänge bis zu der genannten Ausstellung in Darmstadt und weiter noch bis in die Mitte der neunziger Jahre zurückreichen. Hier, und hier vielleicht zum ersten Mal, hat sich die Wirkung dieser Bewegung in voller Reife gezeigt. Der Geist dieser Bewegung, deren Kräfte nicht ausgereicht haben, einen neuen Stil zu schaffen, wie man anfangs voreilig versprach, hat entscheidend dazu beigetragen, eine gewerbliche Tradition und Geschmackskultur zu erneuern, ja für das industrialisierte Deutschland überhaupt erst zu begründen. Eine Tradition übrigens, die an den Kunstgewerbe- und Fachschulen, wie deren Sonderausstellungen überzeugend bewiesen, lebendig gepflegt und fortgeführt wird. Ohne jene Bewegung, die, je mehr sie verebbte, desto weiter sich ausbreitete, um schließlich in die tausend Kanäle des vielgestaltigen gewerblichen Schaffens einzumünden, ist das Ergebnis dieser Ausstellung nicht zu denken. Nach der großen Heerschau der deutschen gewerblichen Arbeit, die die Münchener Ausstellung dieses Sommers darbot, darf man sagen, daß in Deutschland nicht nur eine kunstgewerbliche Luxusindustrie von Geschmack und Kultur vorhanden ist, sondern daß auch das einfache Gebrauchsgerät wieder in zweckvoller und guter Form hergestellt wird.

Digitized by Google

MAX SLEVOGT, FASANENJAGD. AQUARELL

AUSGESTELLT IN DER GALERIE ARNOLD, DRESDEN

Digitized by Google

MAX SLEVOGT, AUS DEN „GESICHTEN". LITHOGRAPHIE
AUSGESTELLT IN DER GALERIE ARNOLD, DRESDEN

SLEVOGT ALS ZEICHNER

Ausstellung bei Arnold in Dresden

Bei Thannhauser in München wurden neulich neue Bilder von Slevogt gezeigt; in der Dresdener Galerie Arnold ist gegenwärtig eine Ausstellung zu sehen, in der Slevogt als Zeichner, Graphiker und Illustrator gewürdigt wird. Beide Ausstellungen sind vortrefflich gemacht und erfüllen ihren Zweck: Kunde von neuen Arbeiten des Künstlers und zugleich eine Gesamtvorstellung von ihm zu geben. Angesichts dieser wohlgeglückten Ausstellungen fragt man sich, warum es eigentlich in Berlin nicht mehr versucht wird, eine gute Slevogtausstellung zusammenzubringen. Von Liebermann und Corinth sieht man wenigstens in den Jahresausstellungen neue Arbeiten, so daß man mit ihrer Produktion vertraut bleibt; von Slevogt ist seit der Ausstellung in Potsdam eine geschlossene Gruppe von Arbeiten nicht mehr gezeigt worden. Zum Teil liegt die Schuld wohl am Künstler, der in diesen unerfreulichen Zeitläuften ausstellungsmüde geworden zu sein scheint. Zum größeren Teil aber liegt sie an der Interessenlosigkeit der Berliner Kunstsalons. Diese glauben dem Neuesten nachjagen zu müssen, sind beständig darauf aus Talente zu entdecken oder Sensationen aufzuspüren und vernachlässigen darüber die Künstler, die schon die Meisterschaft in Händen halten. Daß es gelingt, Slevogt zur Ausstellung neuer und alter Arbeiten zu bewegen, wenn er ein wirkliches Interesse spürt, bewies die Ausstellung bei Thannhauser, beweist nun die schöne Ausstellung bei Arnold. Und daß man in solchen Ausstellungen nicht nur Altbekanntes sieht, beweisen beide Veranstaltungen ebenfalls. Die Zurückgezogenheit, in der Slevogt arbeitet, könnte ferner Stehende glauben machen, daß seine Produktion sparsamer fließt. Dem ist aber nicht so. Im Gegenteil: der Maler ist in den letzten Jahren rege genug gewesen; und der Illustrator hat einige seiner meisterhaftesten Arbeiten vollendet. Die Illustrationen sind ihrer Natur nach auf kleine Auflagen beschränkt, sie wenden sich also an verhältnismäßig Wenige. Um so wichtiger wäre es, sie in Ausstellungen einem größeren Kreise von Kunst-

Digitized by Google

freunden bekannt zu machen. Was übrigens auch den Wünschen Slevogts entsprechen würde, der beim Illustrieren immer an das ganze Volk denkt, der seine Illustrationen am liebsten in Massenauflagen verbreitet sähe und daran nur verhindert wird durch die Sorge um eine musterhafte Wiedergabe seiner Lithographien.

Von dieser Sorge um möglichst vollkommene Drucke gibt die Ausstellung bei Arnold eine deutliche Vorstellung, weil sie eine Reihe der schönsten Probedrucke enthält und eine Anzahl jener vom Künstler imprimierten Drucke, die bei Herstellung der Auflagen als Vorlagen gedient haben. In keiner Ausstellung Slevogtscher Graphik wohl hat man so viel der besten Drucke beisammen gesehen. Man erkennt mit Vergnügen, wie Künstler und Verleger den Drucker vermocht haben, die feinsten Nuancen heraus zu bringen und welchen Einfluß auf die Wirkung ein gutes Papier haben kann. Die Güte des Drucks aber ist bei Slevogts Graphik besonders wichtig, weil die Hauptwirkung im Vortrag liegt. Jeder Strich, jede Tiefe, jede Helligkeit empfängt ihren Reiz von der Art des Vortrags. Alles kommt darauf an, das Leichte, das Schwebende, das Schnelle und Geistreiche, das lebendig Bewegte, das Zarte und Kühne des Vortrags im Druck zu erhalten. Ein Druck von Slevogt, unter dem der Druckvermerk des Künstlers steht, ist darum von ganz besonderem Interesse.

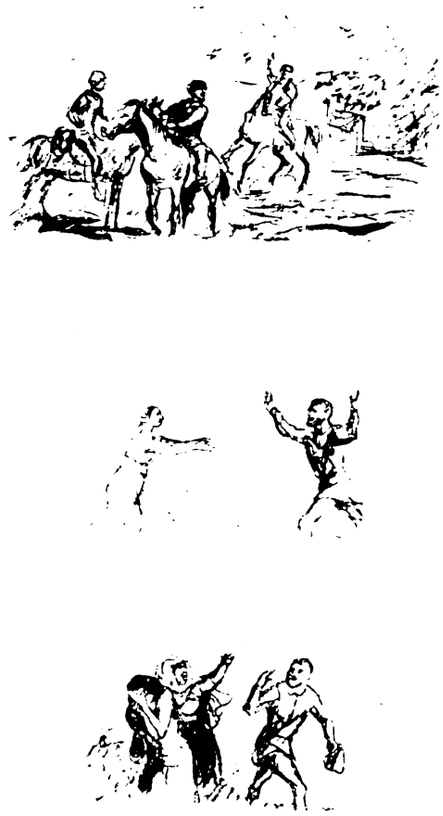
Daneben gibt die Ausstellung wieder einmal eine Vorstellung von dem Reichtum der Slevogtschen Produktion. Sindbad, Lederstrumpf, Ali-Baba und Rübezahl, die Schwarzen Szenen, die Gesichte, Cortez, Cellini und die Inseln Wak-Wak, die Ilias, Hektor und die Tapferen Zehntausend, die Tierfabeln, die Volkslieder und die Zeichnungen zu Deutschen Märchen: es ist eine erstaunliche Reihe. Man sieht in der Ausstellung wie ein innerlich stürmischer Mensch von einem zum andern gerissen wird, wie er von bildhaften Vorstellungen voll ist, und wie der Zeichenstift Mühe hat, der inneren Anschauung nachzueilen. Tatsächlich sind ganze Illustrationsreihen in einer einzigen Nacht entstanden, sie sind hintereinander wie im Fieber gezeichnet worden. Daß bei dieser improvisatorischen, intuitiven Arbeitsweise, die auf das Format nicht immer genau Rücksicht nimmt, manches Flüchtige unterläuft, daß die Gestalten nicht immer ganz durchstudiert und durchgezeichnet sind, daß etwas Schwebendes in diese ganze Bilderwelt kommt, wird vom Künstler als notwendiges Uebel hingenommen. Und es kann auch vom Betrachter hingenommen werden, angesichts der Fülle von Gestalt, die Slevogt vor uns ausschüttet, angesichts dessen, was er für die deutsche Illustration, für die Wiederbelebung der Lithographie, für die Kunst des gedankenvollen, sinnlich frohen Ausdrucks getan hat.

Eine Gruppe für sich bilden in der Ausstellung Zeichnungen und Aquarelle. Auch sie haben den Charakter von Improvisationen und weisen stark auf etwas Dichterisches. Es ist bezeichnend, daß in Slevogts Atelier ein Bild von Delacroix hängt. Wie in der Kunst des Franzosen, verbinden sich auch in Slevogts Schaffen stets Naturanschauungen und erhöhende poetische Vorstellungen. Wie der Schaffensprozeß ist, läßt sich vor einem Bild der letzten Jahre, das im Atelier hängt, gut verfolgen.

MAX SLEVOGT, ZEICHNUNGEN ZUM „CELLINI"
AUSGESTELLT IN DER GALERIE ARNOLD, DRESDEN

Als d'Andrade starb, half Slevogt, der mit dem Sänger innig befreundet gewesen ist, der Witwe bei der Einkleidung und Aufbewahrung und geriet dabei in eine ganz verzweifelte Stimmung. Um die grotesken Eindrücke von dem grausig Puppenhaften, das einem Toten anhaftet, der eben noch ein lebensprühender Mensch war, zu überwinden, versuchte Slevogt aus der Erinnerung die nächtliche Szene zu malen. Dieses Bild kann man als naturalistische Darstellung bezeichnen. Es stellte sich aber heraus, daß damit der Druck nicht vom Gemüt des Künstlers genommen war. Die innere Befreiung erfolgte erst, als Slevogt ein zweites Bild malte, worin er den Vorgang über das Naturalistische emporhob. In diesem merkwürdigen und schönen Bild erscheint der tote d'Andrade so, daß man auch auf eine Apotheose Don Juans — seiner Hauptrolle — schließen könnte; die Hauptgestalt der trauernden Frau nimmt Züge von Donna Anna an und das Ganze ist eingehüllt von einer Stimmung,

Digitized by Google



MAX SLEVOGT, „CELLINI". LITHOGRAPHIE
AUSGESTELLT IN DER GALERIE ARNOLD, DRESDEN

die man opernhaft, musikalisch und poetisch nennen möchte. Der Vorgang ist Symbol geworden ohne symbolistisch zu sein. Man erinnert sich, daß auch Goethe sich in dieser Weise von peinigenden Eindrücken befreite. Das Erlebnis wird Kunst. Dieses ist der Weg, den man, wenn auch weniger klar, überall verfolgten kann. Die Aquarelle und Zeichnungen sind Gedichte auf Grund naturalistischer Motive. Der Reiz, der Zauber liegt auch hier im Vortrag. Der Vortrag aber ist die Emfindungsweise selbst, er beweist den Sieg über den Stoff, er ist, wie die ganze Kunst Slevogts, in jeder Nuance sieghaft.

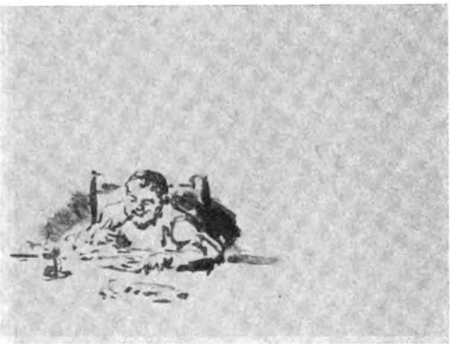
Zum Letzten beweist diese Ausstellung, daß der Zeichner Slevogt noch Überraschungen zu bieten hat. Es sind eine Reihe von Bildniszeichnungen ausgestellt, die bisher unbekannt waren und die aus der frühesten Zeit, aus den Jahren zwischen 1890 und 1895 stammen. Wir bilden drei davon ab. Solche Zeichnungen hat Slevogt viele gemacht, er hat alle seine Bekannten porträtiert. Bis er plötzlich — er hat alles plötzlich getan — damit aufhörte und diese Produktion fast vergaß. In diesen Bleistiftzeichnungen äußert sich ein naives und frisches Naturgefühl. Es ist eine andere Art von Phantasie darin, wie in den Erfindungen. Diese Zeichnungen haben viel Charakter. Man denkt davor an mancherlei. Es ist Münchener Schule darin, es wird Menzel sichtbar — ein wenig durch die Atmosphäre der Diez-Schule gesehen — es werden ältere Traditionen erkennbar, die bis Wasmann zurückreichen, und in den Zeichnungen mit den drei Köpfen denkt man entfernt an Lautrec. Doch ist auch der ganze Slevogt schon darin. Wie es sich von selbst versteht. „So mußt du sein, dir kannst du nicht entfliehen". Auch hier ist schon der Charme des Vortrags zu spüren. Doch hat die Benutzung des Bleistifts zugleich zu einer feinen Genauigkeit gezwungen. Es streitet mit einer angeborenen Bravur eine leise Schulmäßigkeit, mit der Freiheit geht eine sympatische Unbeholfenheit Hand in Hand. Es

Digitized by Google

besticht die Einfachheit und Schlichtheit der Auffassung, die Treue gegen die Natur. Man tut einen neuen Blick in diese reiche, komplizierte und doch auch wieder naiv einfache Künstlernatur. Und wundert sich, daß man nach Dresden fahren muß, um diese interessanten und wertvollen Zeichnungen der Frühzeit kennen zu lernen.

Aber vielleicht wird die Dresdener Ausstellung zum Anlaß, daß auch in Berlin wieder einmal eine gute Slevogt-Ausstellung gemacht wird. Wir sind nicht so reich an echten Talenten, daß wir an diesem Reifen als an etwas schon Bekanntem vorübergehen dürften. Es ist nicht die einzige Aufgabe der Zeit, nach Neuem und Unbekanntem auszublicken; das Recht dazu muß erworben werden durch eine treue Liebe zu dem, was sich bereits bewährt hat.

Karl Scheffler.



MAX SLEVOGT, „CELLINI". LITHOGRAPHIE
AUSGESTELLT IN DER GALERIE ARNOLD, DRESDEN

Digitized by Google

MAX SLEVOGT, GEIGER. RADIERUNG
AUSGESTELLT IN DER GALERIE ARNOLD, DRESDEN

NATIONAL WERTVOLLE KUNSTWERKE

Der Verordnung vom 11. Dezember 1919 über die Ausfuhr von Kunstwerken ist nun ein Verzeichnis der Werke gefolgt, deren Verkauf ins Ausland das Reichsministerium des Innern untersagt, weil es ein „wesentlicher Verlust für den nationalen Kunstbesitz" sein würde.

Auch in dem der alten Kunst gewidmeten Teil ist dieses Verzeichnis willkürlich, zufällig und sogar irreführend fehlerhaft. Soweit es sich aber um Werke der neueren Kunst handelt, wirkt dieses Ergebnis dreijähriger Arbeit streckenweis wie ein Witz. Die ganze Arbeit hätte, wenn die Landeszentralbehörden sie auf Veranlassung des Reichsministeriums einer einzigen gut orientierten, urteilsfähigen Persönlichkeit anvertraut hätten, in vierundzwanzig Stunden, bei einigen Nachfragen in zwei Wochen zur Zufriedenheit aller Kunstfreunde erledigt sein können. Was jetzt geleistet worden ist, schadet wieder einmal ohne Not dem Ansehen der republikanischen Regierung.

Von Fritz Bamberger sind sieben Landschaften genannt. Wer ist Fritz Bamberger? Ich glaube ein Reisemaler aus der Rottmannschule. Weder Gurlitt und Lüpcke, noch Springer nennen ihn im Register ihrer Kunstgeschichten. Dasselbe gilt von Eduard Gerhard (fünf Bilder) und von Leopold Bode (drei Bilder). Wir in „Kunst und Künstler" haben von beiden nicht die entfernteste Vorstellung. Dem Reichsministerium aber scheint es ein „wesentlicher Verlust für den nationalen Kunstbesitz", wenn Leopold Bodes „Sage von Pipin und Berta oder von der Geburt Karls des Großen" ins Ausland „verbracht" werden sollte.

Hübsch sind ein paar Vergleiche. Schwind ist mit 37 Bildern vertreten, Böcklin mit 18, Feuerbach mit 16, Lenbach mit 29 (darunter sogar Kopien); gar nicht aufgeführt aber sind Trübner, Schuch und Liebermann. Deren Werke werden also dem wertvollen Kunstbesitz nicht zugezählt.

Im Ministerium wird man einwenden: wir mußten die Schackgalerie als Ganzes aufnehmen; und wir mußten auf Werke lebender Künstler (Liebermann) verzichten. Darauf wäre dann zu fragen: warum mußte man?

Aus der Fülle herrlicher Bilder von Corot, die sich in deutschem Privatbesitz befinden, sind willkürlich drei herausgegriffen. Von Courbet nennt das Verzeichnis ein Bild, von Cézanne nennt es vier Bilder, von Daubigny drei, von Daumier drei (davon zwei in derselben Sammlung), von Manet drei, von Delacroix und Renoir je ein Bild. Daneben ist ein Bild von Bastien-Lepage aufgenommen.

Und welch ein Werk der Gerechtigkeit das Verzeichnis ist! Einer Sammlerin in der Mark ist der Verkauf von nicht weniger als sechs Bildern verboten worden. Dagegen sind andre Sammlungen, die größere Schätze enthalten, nicht einmal aufgeführt. Das Vorhandensein dieser Sammlungen ist dem Reichsamt wahrscheinlich nicht bekannt geworden.

Digitized by Google

MARC CHAGALL, SELBSTPORTRÄT MIT WEINPOKAL. 1914—18

Wo war eigentlich der Reichskunstwart bei dieser Gelegenheit? Hätte er nicht hier einmal eine würdige Arbeit finden und seinen stolzen Titel ein wenig verdienen können?

K. Sch.

MÜNCHEN

Die Schackgalerie, die in dem oben genannten Verzeichnis als Ganzes geschützt wird, ist von Ludwig Justi neu geordnet worden. Das gab Veranlassung, sie wieder einmal anzusehen. Sie hat sehr gewonnen. Justi hat das allzu Schlechte entfernt, hat erträgliche Wände herrichten lassen, die Bilder locker gehängt und gemacht, daß sich die Galerie so gut wie möglich darstellt. Jetzt erst sieht man, wie langweilig diese Sammlung ist. Früher schob man's auf das Durcheinander; jetzt muß jeder Urteilsfähige einsehen, daß Graf Schack ein seltenes Talent gehabt hat immer gerade die schlechtesten Bilder seiner Künstler auszusuchen. Der Besucher empfängt von der deutschen Kunst jener Jahrzehnte ein ganz schiefes Bild. Schwind und Feuerbach stellen sich von ihren schwächsten Seiten dar, wenn man drei oder vier ihrer Bilder ausnimmt; im Böcklinsaal ist man ganz zerknirscht, daß man diese Bilder jemals geliebt hat; und vor den Sujetmalereien der andern malenden Idealisten fängt man unversehens an zu gähnen. Die deutsche Kunst könnte einem in der Schackgalerie verleidet werden, wenn man nicht in der Nähe die Neue Staatsgalerie mit Werken einer wahrhaft guten deutschen Malerei hätte. Um so mehr Aufmerksamkeit kann man aber der Neuordnung schenken und feststellen, daß Justi die neuen Konventionen, die sich in unsern Museen bei Neuordnungen ausgebildet haben, mit Einsicht und Geschmack benutzt hat. Er hat in diesem Fall gute Arbeit geleistet. Im Genellisaal ist das Grün des Wandanstrichs etwas kalt und grell, in den Böcklinräumen ist der grün-violette Zweiklang etwas ins Übermäßige geraten; im allgemeinen aber kann man zustimmen. Und das tut wohl, weil dazu bisher so selten Gelegenheit war.

K. Sch.

DIE SAMMLUNG LEOPOLD O. H. BIERMANN IN BREMEN

Die Sammlung Leopold Biermanns, der kürzlich einem schweren Leiden erlag, bedeutete mehr als ein Dokument persönlichen guten Kunstgeschmacks, sie war für Bremen ein Kulturfaktor. Das Sammeln Biermanns stand stets in engster Wechselbeziehung zu der Tätigkeit der Bremer Kunsthalle. Beste Malerei des neunzehnten Jahrhunderts zusammenzubringen war ihm, wie dort, das erstrebte Ziel. Delacroix, Courbet und Liebermann sind die Höhepunkte der kleinen Sammlung. Zwei bedeutende dekorative Szenen, der „Triumph des Bacchus" und der „Triumph der Venus Anadyomene", die einmal als „Schule des Tiepolo" versteigert worden sind, gehören den letzten Jahren Delacroix' an. Der kleine „Tod des Sardanapal", der aus der Sammlung Cheramy stammt, ist wohl als eine Studie zu dem gleichnamigen, um 1827 entstandenen Bilde des Louvre anzusehen. Constable ist mit einer Studie vertreten, Courbet mit einer „Waldlichtung", die sich über das übliche erhebt, mit einem prachtvollen „Frauenkopf" und vor allem mit dem herrlichen „Tulpen- und Iris-Stilleben" von 1863. Ihm nahe steht ein frühes „Blumenstilleben" Renoirs. Von Gauguin ist eine gute bretonische Landschaft vorhanden. Ein Stilleben, für das allerdings auch schon an den frühen van Gogh gedacht ist, wird wohl ebenfalls von ihm herrühren. Hervorragend sind die Liebermanns. „Mutter und Kind" von 1876, das Porträt der Mutter des Sammlers, der „Park bei Nordwijk", ein „Strandbild" und eine größere Reihe von Pastellen und Zeichnungen

Digitized by Google

nannte Leopold Biermann sein eigen. Das um 1874 gemalte Selbstporträt Hans von Marées, Thomas „Wasserfälle von Tivoli", eine „Kentaurin" Trübners und ein Studienkopf von Mayer-Graz, der noch auf der Jahrhundert-Ausstellung als ein vorzüglicher Leibl gelten konnte, seien als das Beste aus der Reihe der deutschen Bilder dieser gewählten Sammlung hervorgehoben. v. Alten.

DONAUESCHINGEN

Die fürstliche Gemäldegalerie, die an schwäbischen Primitiven reich ist und in den vierundzwanzig Tafelbildern des Meßkircher Meisters einen Schatz besitzt, hat in den letzten Monaten eine durchgreifende Neuordnung erfahren. Durch Ausräumung der Glyptothek ist ein zweiter Oberlichtsaal gewonnen worden, der im wesentlichen die schwäbischen Schulbilder aufgenommen hat. Den Bildern des Meisters von Sigmaringen, der in Westschwaben den Einfluß Zeitbloms vermittelt hat, und einem Triptychon der Witzschule gegenüber hängt, in angenehmem Wechsel von Breit- und Längsformaten, eine Folge von Bildern der Bodenseeschule, die, alle aus dem Thurgau stammend, ihren Platz auf der Grenzscheide zwischen der Ulmer Schule und dem Kreise des Hans Leu d. Ä. haben. Das anstoßende Eckkabinett mit den drei Bildern von Zeitblom, einem vorzüglichen Strigel und den beiden neuerworbenen Grünewalds führt zu einem in der Gesamtwirkung gut gelungenen Renaissance-Kabinett, mit der Genre- und Bildniskunst der Schäufelein Cranach, Konrad Faber, Bartel Beham und Pencz. Im grünen Giebelsaale sind sodann die niederländischen und deutschen Manieristen vereinigt.

Der östliche Oberlichtsaal zeigt den Besitz der Galerie in der aus zwölf Tafeln bestehenden Passionsfolge Holbeins d. Ä. Ihr gegenüber, die ganze Längswand füllend, hat der Meister von Messkirch mit seinen Glanzstücken (Wildensteiner Altar, die drei großen Flügel des Messkircher Hochaltars, die Kreuzigung) Platz gefunden. In der Mitte der Wand ist die prächtige 1,30 Meter hohe Madonna von 1522, ein Prachtstück deutscher Plastik (Leihgabe der Stadtkirche) aufgestellt. An der Stirnwand des Saales, gleich beim Eintritt den Blick fesselnd, hängen die frühesten Stücke der Galerie, die stilgeschichtlichen Rätsel des Basler Meisters von 1445 und des kaum späteren Meisters von Schloß Lichtenstein. Im Kranze der anstoßenden Kabinette folgen deutsche Meister des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts.

Der Einführung in die Galerie dient ein von dem Leiter der Galerie Dr. H. Feurstein verfaßter Katalog.

BERLIN

Zwei Bildhauerinnen haben im Oktober Gruppen von Arbeiten ausgestellt. Milly Steger bei Fritz Gurlitt und Emmy Roeder bei Goldschmidt und Wallerstein. Beide denken von der Stilisierung aus. Was immer ein Zeichen schwachen Naturgefühls und einer gewissen Phantasiearmut ist. Milly Steger ist längst bekannt als eine Künstlerin mit einem für eine Frau merkwürdig sicherem handwerklichen Können; Emmy Roeder, ebenfalls eine ernste Arbeiterin, tritt zum erstenmal sichtbar hervor. Jene gibt ihren Existenzfiguren etwas Tänzerisches, etwas von rhythmischer Gymnastik, das an die „Dalcrozienne" denken läßt; diese strebt in ihren Holzplastiken nach einer barlachisch mittelalterlichen Innerlichkeit. Tief geht die Wirkung weder hier noch dort, weil es bei überstilisierten Gebärden bleibt, weil die sinnliche Natur, die naive Anschauung zu wenig Anteil hat. Doch weiß Milly Steger mehr zu fesseln, weil sie weitaus klarer und reifer im Technischen ist. Sie hat für sich, was man in der Kunst heute zu unterschätzen geneigt ist: Erfahrung. Emmy Roeder hat vorläufig mehr schönen Instinkt als freies Können; Milly Steger aber hat schon viele Jahre ernsthaft an selbstgewählten Aufgaben gearbeitet und ein nicht geringes Kapital von Können erworben. Sie gehört zu den tüchtigsten unter den lebenden deutschen Künstlerinnen.

Zu dem, was Graf Luckner — der, wie Meier-Graefe in einem Katalogvorwort mitteilt, früher Offizier war und in der Gefangenschaft das Malen begonnen hat — bei Nicolai ausstellte, läßt sich noch nichts sagen. Vorläufig ist noch alles Nachempfindung und Oberfläche. Man muß abwarten, ob das Talent, das sich in einzelnen Punkten leise ankündigt, wachsen und selbständig werden kann.

Dann sah man bei Paul Cassirer Pastelle von Dora Hitz. Diese vortreffliche Künstlerin ist mit Unrecht zurückgedrängt worden, weil sie sich nicht vorzudrängen versteht. Besonders unter ihren figürlichen Darstellungen waren Arbeiten von feiner künstlerischen Haltung und erfüllt von einem frischen dekorativen Naturgefühl. Auf Blätter dieser Art wird die Zukunft sicher noch einmal zurückgreifen. Nie hat die deutsche Malerei stärkere Frauentalente hervorgebracht, als in der Generation, der Dora Hitz angehört. Die Kunstgeschichte wird ihren Namen nicht vergessen. Heute ist nur Raum für diese Notiz; wir hoffen aber bald wieder einmal ausführlicher über die Arbeiten der nunmehr Sechsundsechzigjährigen sprechen zu können.

K. Sch.

Digitized by Google

CHINESISCHE BRONZESTATUETTE. BERLINER PRIVATBESITZ
45,3 cm hoch

MAITREYA

VON

WILLIAM COHN

I.

„Bhikkhu's, zu jener Zeit wird in der Welt der erhabene Metteyya als vollendeter vollkommen Erleuchteter erscheinen, kundig des rechten Wissens und des rechten Weges, als Pfadvollender, Welterkenner, unvergleichlicher Menschenerzieher, Lehrer von Göttern und Menschen, als erhabener Buddha, geradeso wie in der Gegenwart ich in der Welt erschienen bin als vollendeter, vollkommen Erleuchteter, kundig des rechten Wissens und des rechten Weges, als Pfadvollender, Welterkenner, unvergleichlicher Menschenerzieher,*

* Mönche.

Digitized by Google

CHINESISCHE BRONZESTATUETTE. BERLINER PRIVATBESITZ
45,3 cm hoch. SEITENANSICHT

Lehrer von Göttern und Menschen, als erhabener Buddha". (Dīghanikāya, das Buch der langen Texte des buddhistischen Kanons. Übersetzt von R. O. Franke. Göttingen 1913.)

Mit diesen Worten führt Buddha selbst Maitreya* (Pāli: Metteyya, chinesisch: Mi-lo-fo, japanisch: Miroku) bei seinen Anhängern ein. Und wenn das Dīghanikāya auch nicht aus Buddhas Zeit selbst stammt, es gehört zu den ältesten Erzeugnissen der buddhistischen Literatur und möchte bis in das dritte vorchristliche Jahrhundert zurückreichen. Maitreya, der buddhistische Messias, ist also eine der ältesten buddhistischen Gottheitsgestaltungen. Seit wenigstens dem dritten vorchristlichen Jahrhundert wird der Buddha, der da in der nächsten Weltperiode kommen soll, in der ganzen buddhistischen Welt, im Hinayāna ebenso wie im Mahāyāna, in Indien, Ceylon, Indochina und Java nicht weniger als in Tibet, China, Korea und Japan aufs tiefste verehrt und immer wieder in der Kunst dargestellt.

* Die am meisten gebräuchliche Sanskrit-Bezeichnung.

2.

„Im November des Jahres 1 Tschöng-kuang läßt Fu-tu in frommer Gesinnung für die Eltern der dahingegangenen sieben Generationen, für die jetzt lebende Familie und für alle Lebewesen eine Statue des Mi-lo anfertigen, die er mit Weihrauch und Blumen ehrfürchtig schmückt. Sein Wunsch ist, daß die Gesamtheit der Welt, dem Mi-lo hingegeben, zum Buddha würde."

Diese bedeutungsvolle Inschrift steht auf der Rückseite des Sockels der hier abgebildeten Bronzestatuette, die die Zierde einer Berliner Privatsammlung bildet, in chinesischen Zeichen eingraviert. Man erfährt daraus, daß die Figur im Jahre 519 — diese Zahl entspricht dem ersten Jahre der Periode Tschöng-kuang — gestiftet wurde und daß sie den Buddha Mi-lo, d. h. Mi-lo-fo, die chinesische Bezeichnung für Maitreya, darstellt. Beide Angaben sind für die Geschichte der chinesischen Bildnerei von hohem Wert. Wir haben eine sicher datierte sehr frühe chinesische Bronzearbeit vor uns und wir erfahren, daß mit ihr Maitreya gemeint ist. Nur etwa hundert Jahre weiter zurück führen die ältesten buddhistischen Skulpturen, die bisher in China bekannt geworden sind. Wir sehen, daß Maitreya ohne alle näheren Attribute dargestellt ist. Das gerade dürfte, wenigstens für die frühe chinesische und japanische Auffassung, bezeichnend sein. Nicht einmal der Gestus beider Hände (Mudrā) ist genau umschreibbar. Vielleicht macht die Rechte die Abhaya-Mudrā, die da bedeutet: Fürchtet Euch nicht, seid guten Mutes. Die reichere Ausstattung der Heiligen durch Attribute und Mudrās scheint erst eine Schöpfung des entwickelten Mahāyāna-Buddhismus zu sein.

Digitized by Google

3.

Der Buddhismus begann sich in den Jahrhunderten um Christi Geburt in China zu verbreiten. Die ersten künstlerischen Zeugnisse seiner Wirksamkeit, die man heute kennt, stammen aus dem fünften Jahrhundert. Älteres mag zugrunde gegangen sein. Aber erst im sechsten Jahrhundert mehren sich die buddhistischen Denkmäler. Die Regierungszeiten des Kaisers Hsiao Ming Ti (516–27) aus der Wei-Dynastie im Norden und des Kaisers Wu Ti (502 bis 48) aus der Liang-Dynastie (502 bis 57) im Süden des Reiches waren die ersten Blüteperioden des chinesischen Buddhismus, der in der zu einem großartigen kosmischen System gewordenen Fassung des Mahāyāna immer mehr Geister in China in seinen Bann zog und der Kunst unschätzbare Antriebe gab. In diesen Jahrzehnten wurde sowohl an den berühmten Höhlentempeln von Yünkang und Long-mön im Norden, wie an ähnlichen Anlagen in gewissen Schluchten von Ssu-ch'uang im Süden gearbeitet. Hunderte Felsskulpturen haben sich hier erhalten, ja viele davon, im Auftrage europäischer Händler brutal von den Felswänden heruntergeschlagen, sind in europäische und amerikanische Museen gelangt. Nimmt man noch die zahlreichen Grabstelen und Bronzen mit datierten Inschriften hinzu, so kann man wohl mit einigem Recht behaupten, eine nicht gänzlich verflatternde Vorstellung der frühbuddhistischen Bildnerei Chinas zu besitzen, ganz im Gegensatz zur gleichzeitigen Malerei, deren Art kaum zu ahnen ist. Wichtige Stützen der Anschauung bieten dann noch die Holz- und Bronze-Skulpturen des frühen siebenten Jahrhunderts in Japan, die sich dort, vielfach an ihrem ursprünglichen Platze, in der Obhut frommer Mönche über mehr als ein Jahrtausend erhalten haben.

CHINESISCHE BRONZESTATUETTE. BERLINER PRIVATBESITZ
45.3 cm hoch. GESAMTANSICHT

Der Bronze-Maitreya der Berliner Sammlung geht in seiner Art mit all diesen Werken im wesentlichen zusammen. Eine stille in sich gekehrte Kunst. Ihre Gestalten sind aus der Vorstellung geboren. Man denkt kaum an irdische Wesen. Geometrische und stereometrische Formen beherrschen den Aufbau. Der Körper verschwindet unter der Überfülle der Falten, die durch strenge Symmetrie und ernsten Rhythmus gleichsam zum Ornament geworden sind.

Digitized by Google

Die ganze Figur ist aus der Fläche entwickelt, nicht aus dem dreidimensionalen Raum. Der leisen Neigung des Hauptes und dem Gestus der Hände wohnt keine ausholende Kraft inne. Diese Hände greifen nicht, diese Füße schreiten nicht. Wenn sie noch kaum zu menschlichen Formen geworden sind, so ist das selbst gewollte Beschränkung. Erhabenheit, Feierlichkeit und Weltferne wird betont. Und doch beseelt diese Bronzestatuette stärkeres Leben, als es die Bildnerei der Zeit gemeinhin zeigt. Das Gewand hebt sich in seiner vollen Stofflichkeit vom Körper ab, ja die Formen des Unterkörpers treten aus der Faltenflut deutlich hervor. Es sieht fast aus, als sei der Buddha vom Winde umweht. Eine solche stehende Gestalt, eingehüllt in überschwere Faltenmassen, in Bronze, ist aus dem sechsten Jahrhundert überhaupt noch nicht bekannt geworden. Bei aller vermeintlichen Vertrautheit mit der frühbuddhistischen Plastik Chinas verschiebt jeder neue Fund unsere Vorstellung von ihrer Entwicklung. Man darf nie vergessen, daß China eher ein Weltteil als ein engbegrenztes Land ist.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Max Liebermann, Zeichnungen. Herausgegeben von Hans Wolff. Mit 100 Tafeln. Verlag Arnold, Dresden 1922.

Die Stilentwicklung der Schrift im christlichen Abendlande, von Ludwig Coellen. Arkadenverlag, Darmstadt 1922.

Der Kunstfreund, von Ferd. Kuhl. Frankh'sche Verlagshandlung, Stuttgart.

Paul Ferd. Schmidt, Biedermeier Malerei. 137 Abb. Delphin-Verlag, München.

Peter Paul Rubens, von Rudolf Oldenbourg. Herausgegeben von Wilhelm von Bode. Mit 131 Abbildungen. Verlag R. Oldenbourg, München und Berlin 1922.

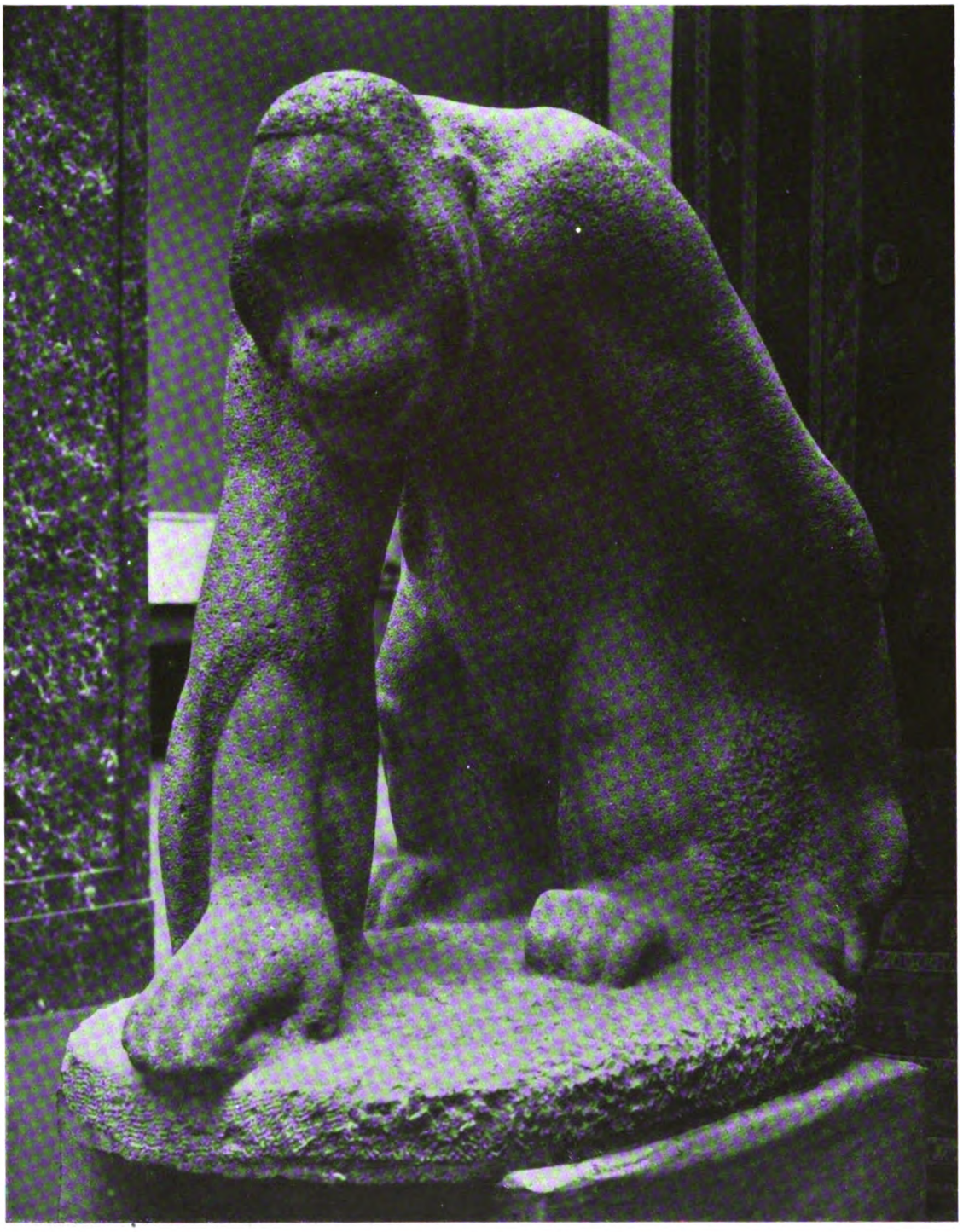
Wilhelm Tischbein, Aus meinem Leben. Herausgegeben von Lothar Brieger. Berlin, im Propyläenverlag.

Alt-Bayern. 200 Abbildungen. Einleitung und kunstgeschichtliche Anmerkungen von Hans Karlinger. Roland-Verlag, München, 1922.

EINUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ZWEITES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. OKTOBER. AUSGABE AM 1. NOVEMBER NEUNZEHNHUNDERTZWEIUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

Digitized by Google

Digitized by Google



AUGUST GAUL, MENSCHENAFFE. STEIN

AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE
MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG PAUL CASSIRER, BERLIN

Digitized by Google

AUGUST GAUL

VON

MAX LIEBERMANN

Vor seinem Werk empfinden wir doppelt schmerzlich den Verlust August Gauls, der uns inmitten seines Lebensweges und auf der Höhe seiner Schaffenskraft entrissen wurde.

Den lieben Meister sehe ich vor mir, mit seinen kindlich-blauen Augen, dem herzlichen, schalkhaften Lachen, angetan mit dem Schurzfell und großen mit Stroh gefüllten Holzpantinen, in seiner riesigen Werkstatt, die er sich selbst erbaut hatte, wie er in ihr herumhantiert, hier an einem kleinen Wachsmodell, dort an einem überlebensgroßen Löwen oder einer anderen wilden Bestie arbeitend, dann wieder am Schraubstock, in einem kleinen Nebenraum des Ateliers eine Medaille oder eine kleine Tierbronze ziselierend: ein Handwerksmeister der Renaissance wie die Dürer, die Veit Stoß und die anderen nürnbergischen Meister, mit denen der in dem Dörfchen Großauheim unweit Hanau Geborene auch innerlich viele Ähnlichkeit hatte.

Derselbe liebenswürdige Humor, der in den Elsheimers und in den fränkischen Meistern lebt, lebt auch in August Gaul, und es ist kein Zufall, daß die Kinder die Tiere am Hardenbergbrunnen — heißt er doch „Streichelbrunnen", — nicht müde wurden zu streicheln. Jede seiner kleinen Bronzen möchten wir mit der Hand liebkosend umfassen; sie sind liebenswürdig, weil ihr Meister liebenswürdig war.

Aus kleinsten Verhältnissen herausgewachsen, lernte Gaul von seinem Vater, einem Steinmetzmeister, das Handwerkliche seiner Kunst. Auf der Gewerbeschule in Hanau dann weiter ausgebildet, kommt er nach Berlin, wird Schüler von Begas und dessen Gehilfe. (Die Löwen am Kaiser-Wilhelm-Denkmal, die Tiere am Bismarck-

Anmerkung der Redaktion: Dieses ist das wesentliche der Rede, die Max Liebermann bei der Eröffnung der schönen Gedächtnisausstellung für August Gaul in den Räumen der Akademie der Künste gehalten hat.

Digitized by Google

Denkmal sind von Gauls Hand.) Mit dem Staatspreis kommt er nach Rom, wo er sich Tuaillon anschließt und in Rom wird er — Gaul. In der Sala degli animali des Vatikans findet er sein Talent, er entdeckt sich. Nach zweijährigem Aufenthalt nach Berlin zurückgekehrt, schließt er sich unserem Kreis in der damaligen Berliner Sezession an und mit seiner ersten Ausstellung, dem „Ziegenrelief" und der „Löwin" dringt er siegreich und mit Windesschnelle bei Künstlern und Publikum zum Ansehen eines Meisters durch. Er wird nicht nur Meister, sondern auch — was selten zusammentrifft — ein populärer Meister; ohne selbst die geringsten Konzessionen an den Geschmack des Publikums zu machen, zwingt er es, die Natur mit seinen Augen zu sehen. Er überzeugt, weil er selbst überzeugt war.

Wie bei jedem echten Künstler war in Gaul Wollen und Können eins, er wollte, was er konnte, und er konnte, was er wollte. Das Einfachste und das Schwerste, denn es erfordert zu dem angeborenen Talent anerzogenen Charakter. Das Genie ist ein Geschenk, das die Götter dem Künstler in die Wiege legen, wie er damit wuchert, macht seine Kunst aus. Gauls eminent plastische Phantasie wurde im Zaum gehalten von einem eminenten Kunstverstand. Er wollte kein Übermensch sein, sondern ein schlichter Handwerksmeister, der seine Kunst so gut ausübt, wie er es vermag, und weil er ein Genie war, wurde — ihm natürlich unbewußt — aus dem Handwerk das Kunstwerk.

Gauls Kunst war im Kant'schen Sinne architektonisch, d. h. auf Prinzipien aufgebaut, aber die Prinzipien waren nicht von Theorien, eigenen oder übernommenen, abgeleitet, sondern sie waren gegründet auf Anschauung, daher neben der meisterhaften Konstruktion seiner Werke, deren Originalität. Er hat seine Tiere nicht nur geschaffen, sondern erschaffen, eine Welt, die vorher nicht existierte.

Aber: „Gaul war ja nur ein Tierbildner!". Dieses „nur" nimmt ihm nicht das Mindeste von seinem Werte, denn der zufällige und äußerliche Gegenstand ist nur das Gefäß, in das der Künstler sein Inneres ergießt. Sein Inneres materialisiert der Künstler in der Form, sie ist seine Seele. Und wie die menschliche Seele nicht existiert ohne den Körper, so ist die künstlerische Seele nicht von der Form zu trennen. Form ist „Kern und Schale mit einem Male". Materie ebenso wie die Form sind geistige Substanzen, wie Körper und Seele. In der „Kritik der reinen Vernunft" heißt es: „Materie bedeutet nicht eine von dem Gegenstande des inneren Sinnes (Seele) so ganz verschiedene und heterogene Art von Substanz, sondern nur die Ungleichartigkeit der Erscheinung von Gegenständen, deren Vorstellungen wir äußere nennen, in Vergleichung mit denen, die wir zum inneren Sinne zählen."

Wohl ist der menschliche Körper der würdigste Gegenstand für die künstlerische Darstellung, aber nicht der Gegenstand, sondern die Vorstellung des Gegenstandes — seine Form — macht die Qualität des Werkes aus. Was Gaul uns zu sagen hatte, sagt er uns in der Darstellung des Tieres, und zwar in vorbildlicher Form. Sie ist nicht klassizistisch, sondern weil sie seine, — d. h., weil sie originelle Form — ist, klassisch.

Unserer Akademie ist durch Gauls Hinscheiden nicht nur eines ihrer hervorragendsten, sondern auch eines ihrer tätigsten Mitglieder entrissen worden. Dem totkranken Meister, der nicht zur Genesung sondern um ein milderes Klima zu genießen nach Meran gereist war, telegraphierte ich seine Wahl zum Senator, worauf er mir — es war wohl sein letzter Brief — antwortete, daß er hoffe, mich bald mit neuen Kräften in den Angelegenheiten unserer Genossenschaft unterstützen zu können. Ach! er sollte dieses Haus nicht mehr betreten! Und wir gedenken in Wehmut, was uns Gaul gewesen. Wie oft er uns durch sein kluges Wort den richtigen Pfad hat finden lassen. Sein künstlerisches Urteil gab seinem schöpferischen Talent nichts nach. Klar und einfach war seine Rede, instinktiv immer das Richtige treffend. Sein Verlust trifft die Akademie um so schwerer, je verworrener die Kunstzustände gerade augenblicklich sind. In den Traditionen einer älteren Generation aufgewachsen und groß geworden, war er doch verständnisvoll für die Aspirationen und Sehnsüchte der Jüngeren; in ihren Bestrebungen glaubte er zeugungskräftige Keime für die Zukunft zu sehen, und es war rührend, wie er bei der Jury und bei anderen Entscheidungen, in dem er seine eigenen Leistungen in den Schatten stellte, die Arbeiten der Jüngeren herausstrich. Und es ist sein Verdienst mit, daß nach der staatlichen Um-

Digitized by Google

wälzung jüngere Kräfte in die Akademie gekommen sind.

Leider verhinderte die Ungunst der Zeit eine lückenlose Ausstellung von Gaul's Werken zu geben; es fehlen einige große Stücke und nur den hingebenden Anstrengungen von Paul Cassirer ist es zu danken, daß Gauls Kleinplastik in nie gesehener Reichhaltigkeit gezeigt werden kann. Für das Fehlen vieler größerer Arbeiten werden wir reichlich entschädigt durch die Ausstellung des letzten Werkes, des großen Affen: es ist nicht nur sein letztes, sondern auch sein bedeutendstes Werk. Ein gewaltiges Werk. Vor 25 Jahren machte er dazu die erste Skizze, die sich auch in unserer Ausstellung befindet. Es ist, als ob er seinen frühen Tod herannahen fühlte und alles, was in ihm war, noch einmal vor seinem Dahinscheiden zum Ausdruck bringen wollte: die Entwickelung seines ganzen Lebens, die Entwickelung vom Schüler zum Meister liegt darin. Bis in die letzten Tage seines Lebens hat er daran gearbeitet. Und es war rührend zu sehen, wie er totkrank, zu schwach um selber den Meisel zu führen, dem Gehilfen mit dem Bleistift auf dem Stein vorzeichnete, was er wegzuhauen habe.

Für den großen Künstler, den wir in August Gaul verehren, sprechen die Werke, die seine Ausstellung zeigt, lauter und vernehmlicher als es Worte vermögen. Den lieben Freund und ihr hervorragendes Mitglied wird die Akademie stets in ehrender Erinnerung behalten.

AUGUST GAUL

Reich war Dein Leben. Deiner Seele Fülle
fand Maß, Gestalt und Pfad auf eigner Spur;
Du formtest, in des edlen Tieres Hülle,
die große, ewige, göttliche Natur.

Der Du verschwunden nun aus unsrer Mitte,
wir sahn Dich wandeln, ernster Meister Du,
auf Deinem stillen Weg mit ruhigem Schritte
dem unverrückbar festen Ziele zu.

Geliebt und feindlos, lebtest Du in Frieden
mit Welt und Menschen, gut, bescheiden, mild;
den Freunden bleibt, von denen Du geschieden,
In Deinem Lächeln Deines Wesens Bild.

Doch unter dieses Mantels weichen Falten
glänzt eine Rüstung, stählern harte Kraft:
des Willens Ingrimm, und der kalten
Erkenntnis hohe, finstre Leidenschaft —
Und unter der bescheidenen Geberde
Der Stolz der Großen Eines dieser Erde!

Carl Ebbinghaus

Digitized by Google

GIESSGEFÄSS IN FORM EINES SITZENDEN LÖWEN
DUNKELBLAU GLASIERT UND LÜSTRIERT. PERSIEN 13. JAHRHUNDERT. ABB. 1
SAMMLUNG DR. DRAEGER

DIE MITTELALTERLICHE PERSISCHE KERAMIK UND DIE SAMMLUNG DR. DRAEGER

VON

FRIEDRICH SARRE

Bis vor drei Jahrzehnten kannte und sammelte man von der islamischen Keramik des vorderen Orients fast ausschließlich die Erzeugnisse des sechzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts; vor allem die türkischen Wandfliesen und die sogenannten Rhodos- und Damaskus-Schüsseln, sowie persische blauweiße Fayencegefäße, Nachahmungen chinesischen Porzellans. Ganz vereinzelt waren, besonders in Sizilien und Süditalien, ältere mittelalterliche Gefäße mit Lüstermalerei syrischer und ägyptischer Herkunft zum Vorschein gekommen, von denen auch Teller hie und da als Schmuck in der gleichzeitigen italienischen Architektur Verwendung gefunden hatten. Aus Persien waren dann Teile des keramischen Wandschmucks der Moscheen, speziell der Gebetsnischen, Kreuz- und Sternfliesen und

Digitized by Google

Schriftborten, gleichfalls in Lüster bemalt, in den Handel gekommen; sie hatten ihren Weg in die großen europäischen Museen gefunden, ohne doch recht beachtet zu werden.

Da brachte die Pariser Weltausstellung des Jahres 1889 eine Überraschung in der dort ausgestellten Sammlung eines französischen Arztes, M. Richard, der seit längerer Zeit in Teheran ansässig, zum Islam übergetreten war. Man sah hier nicht nur die schon bekannten Wandfliesen des dreizehnten bis vierzehnten Jahrhunderts in besonders schönen Beispielen, sondern auch die gleichzeitige, im Stil und Charakter mit ihnen übereinstimmende Gefäßkeramik in mehr und minder gut erhaltenen Exemplaren und in Scherben, die bei dem südlich von Teheran befindlichen Wallfahrtsorte Schah Abdul Azim in der Erde zum Vorschein gekommen waren. Es handelte sich um die Stelle der von den Mongolen im dreizehnten Jahrhundert zerstörten, dann aber wohl noch einige Zeit bestehenden Stadt Raghes. Diese Kollektion Richard erwarb der kunstverständige englische Naturforscher und Sammler Frederik Du Cane Godman († 1919) und vereinigte sie mit seiner hervorragenden Sammlung spanischer und orientalischer Keramik auf seinem Landsitze bei Horsham in Sussex. Der um die Geschichte der byzantinischen und islamischen Keramik hochverdiente englische Forscher Henry Wallis ist es dann gewesen, der in den Jahren 1891 und 1894 durch zwei vorzüglich ausgestattete Werke (Persian Ceramic Art) die wissenschaftliche Welt mit der Sammlung Godman und dadurch mit der persischen Fliesen- und Gefäßkeramik des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts eingehend bekannt gemacht hat.

Als ich im Winter 1897/98 zum ersten Male nach Teheran kam, konnte ich zu meinem Verwundern feststellen, daß in den für Altertümer interessierten europäischen Kreisen (die einheimischen kamen nicht in Betracht) die Sammeltätigkeit von M. Richard keine Nachfolge und Beachtung gefunden hatte, und daß man sich noch immer fast ausschließlich für die jüngeren, blauweißen oder in Lüster bemalten Fayencen des siebzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts begeisterte. Es sei in Parenthese hinzugefügt, daß diese persischen Nachahmungen des chinesischen Blauporzellans künstlerisch bei weitem die aus demselben Bestreben her-

GIESSGEFÄSS IN FORM EINES HOCKENDEN AFFEN GRÜNE FAYENCE MIT SCHWARZER BEMALUNG PERSIEN 13.—14. JAHRHUNDERT. ABB. 2

SAMMLUNG DR. DRAEGER

vorgegangenen Delfter und sonstigen europäischen Fayencen der Zeit übertreffen. Die Ergebnisse der damals noch in bescheidenen Grenzen und heimlich vorgenommenen Raubgrabungen der Bewohner von Schah Abdul Azim fanden im Lande selbst kaum Beachtung, und die Funde wurden meistens direkt nach Paris und London ausgeführt. Trotzdem war es mir damals in Teheran durch Vermittelung eines sehr intelligenten Antiquitätenhändlers, des Rumänen M. Filippo, mit dem ich seitdem ständig in Verbindung geblieben bin, möglich, eine Reihe von hervorragenden Beispielen der mittelalterlichen Fliesen- und Gefäßkeramik zu erwerben, die man damals in den Sammlerkreisen Teherans kaum schätzte, und die jetzt zu den Glanzstücken der Islamischen Abteilung der Berliner Museen gehören.

In Europa nahm, im Zusammenhang mit dem immer größeren Umfang annehmenden Export der Funde von Raghes, Sultanabad und anderen Ausgrabungsstätten, das Interesse für die persische

Digitized by Google

Keramik von Jahr zu Jahr zu. Sie wurde vor allem in Frankreich geschätzt und gesammelt; in Deutschland erwarb in erster Linie Fritz von Gans in Frankfurt bemerkenswerte Stücke. So war es möglich, auf der Münchener muhammedanischen Ausstellung vom Jahre 1910 allein aus dem Besitz einiger französischer und deutscher

TELLER MIT SITZENDEN FIGUREN. SCHWARZ UND BLAU BEMALTE FAYENCE AUF WEISSEM GRUND. PERSIEN 13.—14. JAHRHUNDERT. ABB. 3

SAMMLUNG DR. DRAEGER

Sammler und Händler eine vorzügliche Auswahl vorführen zu können. Man begann jedoch ohne sichtlichen Grund die Echtheit dieser so plötzlich auf dem Kunstmarkt erschienenen neuen Keramik anzuzweifeln; auch Henry Wallis, der doch dieses keramische Gebiet zuerst bearbeitet und bekannt gemacht hatte, war über die Menge und die Qualität der ihm früher nur aus Scherben bekannten Gefäße, die freilich größtenteils ergänzt und repariert waren, so erstaunt, daß er in München das meiste für falsch erklärte. Die Fälschungen, die vorkamen und aus Persien selbst stammten, waren für den Kenner am Material und künstlerischen Unvermögen ihrer Verfertiger leicht kenntlich. Dieser Zweifel an der Echtheit machte sich in einer gewissen Zurückhaltung und Ängstlichkeit auch im Kunsthandel bemerkbar, so daß der Vertrieb auf eine nicht allzu große Zahl von orientalischen Händlern, vor allem armenischer und syrischer Nationalität, beschränkt blieb, die sich in Paris, dann auch in London und New York niederließen oder dort Zweiggeschäfte ihrer heimatlichen Häuser eröffneten. Der europäische Kunsthandel hielt sich von der persischen Keramik fast vollständig fern.

Digitized by Google

SCHALENBODEN MIT ADERLASSSZENE. BUNTE MALEREI UND VERGOLDUNG AUF ELFENBEINFARBENEM GRUND. PERSIEN 13. JAHRHUNDERT. ABB. 4

SAMMLUNG DR. DRAEGER

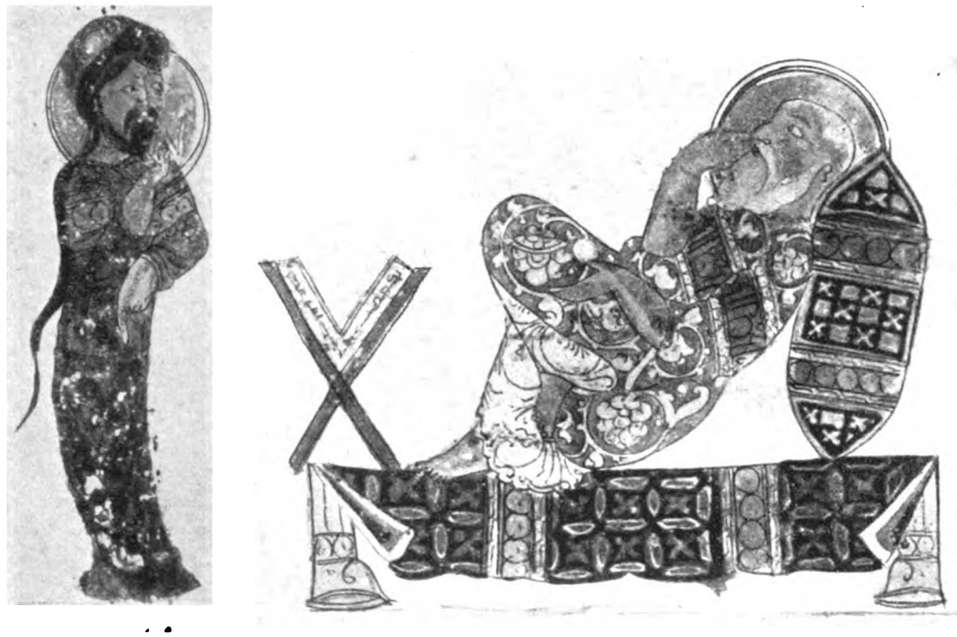
Je mehr nun aber diese nach Europa kam und auf dem Markte erschien, um so wählerischer wurden mit der Zeit die Museen und Sammler, umso besser lernte man, das Gute vom Mittelmäßigen, das Seltene vom Üblichen zu unterscheiden; wenigstens bei uns in Europa. In Persien selbst haben die dort längere Zeit ansässigen Europäer, Diplomaten, Reformer und Kaufleute, nur in den seltensten Fällen hervorragende Erwerbungen gemacht. Eine dieser seltenen Ausnahmen ist die keramische Sammlung, die der Leiter der deutsch - persischen Schule, Herr Studiendirektor Dr. Richard Draeger, während eines zwölfjährigen und erst nach Beendigung des Weltkrieges abgebrochenen Aufenthaltes in Persien mit sicherem Blick und feinem künstlerischen Verständnis zusammenzubringen verstanden hat. Dr. Draeger hatte die Güte, seine Schätze für einige Zeit der Öffentlichkeit zugänglich zu machen und in der Islamischen Abteilung des Kaiser-Friedrich-Museums auszustellen.

LÜSTRIERTE WANDFLIESE. PERSIEN 13.—14. JAHRHUNDERT. ABB. 6

SAMMLUNG DR. DRAEGER

Ein kurzer, von Ernst Kühnel verfaßter Katalog weist die etwa hundert Stücke den verschiedenen Gruppen der Blütezeit der persischen Fayence im dreizehn-

Digitized by Google



UNTERHALTUNG ZWEIER GELEHRTER. MINIATUR AUS EINEM PHARMAKOLOGISCHEN TRAKTAT DES DIOSKURIDES VOM JAHRE 1223 N. CHR. ABB. 5

PRIVATSAMMLUNG BERLIN

ten bis vierzehnten Jahrhundert zu. Fast jedes Stück ist ein, sei es in künstlerischer und technischer, sei es infolge von Datierungen auch in wissenschaftlicher Hinsicht bedeutendes und ausgezeichnetes Exemplar seiner Art. Ja noch mehr; einzelne Keramiken bereichern unsere Kenntnis und zeigen z. B. in den als Tierfiguren gebildeten Gießgefäßen etwas Neues oder bisher nur ganz vereinzelt in der islamischen Kunst Beobachtetes, eine keramische Plastik. Der dunkelblau mit grünlichem Lüster bemalte, sitzende Löwe (Abb. 1) und die beiden hockenden Affen, von denen der grün-blaue, mit schwarzen Ornamenten verzierte (Abb. 2) hier wiedergegeben ist, zeigen eine wundervolle Geschlossenheit und eine Beseelung, fast einen Humor, dem wir sonst kaum in der so unpersönlichen Kunst des Islam begegnen. Auch der große „Sultanabad-Teller" (Abb. 3) mit den beiden einander gegenübersitzenden Figuren verdient hervorgehoben zu werden. Natürlich hat auch er, wie die meisten der im Schutt der zu Grunde gegangenen Städte als Scherben zum Vorschein gekommenen Keramiken, eine umfangreiche Ergänzung erfahren; aber sie berührt in diesem Falle nicht die wesentlichen Teile wie die Köpfe des den mongolischen Typus in seltener Reinheit zeigenden Paares. Koloristisch beschränkt sich die Farbengebung auf eine schwarze und blaue Bemalung auf kremefarbenem Grunde. Ein Zusammenhang mit der Miniaturmalerei ist unverkennbar; noch augenscheinlicher tritt dieselbe bei einem Schalenboden zu Tage, der zu der sogenannten Minai-Ware mit ihrer buntfarbigen Malerei und Vergoldung über elfenbeinweißer Glasur gehört (Abb. 4). Dargestellt ist der durch einen Arzt am Arm einer Frau vorgenommene Aderlaß, dessen Wiedergabe als Komposition von besonderem Reiz ist und vollständig den Eindruck einer Buchillustration macht. Man beachte die schematische, flüchtige Wiedergabe der Gewänder, die Zeichnung der Gesichtszüge, die ihren engen Zusammenhang mit der Kalligraphie nicht verleugnen kann, und im Gegensatz dazu eine gewisse Lebendigkeit in der Komposition, das Bestreben, in der Haltung der sich abwendenden vornehmen Dame, die das von ihrem Arm herabrinnende Blut nicht sehen will, eine momentane Bewegung zum Ausdruck zu bringen. Wie nahe verwandt eine solche Dekoration mit der gleichzeitigen Buchmalerei der sogenannten Bagdad-Schule ist, zeigt der Vergleich mit einem Blatt aus einem 1223 datierten Manuskript, dem pharma-

Digitized by Google

kologischen Traktat des Dioskurides (Abb. 5). Dargestellt ist hier die Unterhaltung zweier Gelehrter. Hier wie dort der gleiche Stil, die gleiche Auffassung und eine bis in die Einzelheiten gehende Übereinstimmung in der Wiedergabe des Stofflichen.

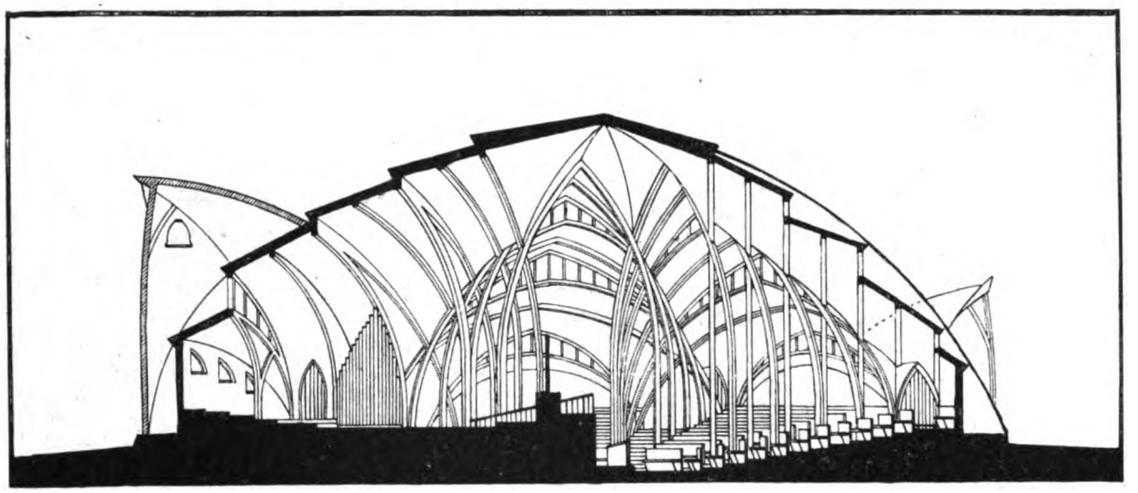
Auch die Zeichnung von manchen der in Lüster bemalten Sternfliesen ist figürlicher Art und ein Beweis für die Toleranz der schiitischen Perser; besonders da diese Fliesen ja durchschnittlich von dem Wandschmuck der Moscheen und anderer religiöser Gebäude stammen. Bemerkenswert ist bei manchen dieser Figuren wiederum das Porträtmäßige. So möchte man zu der Annahme geneigt sein, daß es sich bei der mit sprechenden Handbewegungen dargestellten sitzenden Figur auf dem hier abgebildeten Fliesenstern (Abb. 6) um einen jener fanatischen streitbaren Mollahs handelt, die mit schwarzgefärbtem langem Bart und gewaltigem weißem Turban häufige Erscheinungen auch im modernen Persien sind. Unter den einfarbig, meist türkis- oder kobaltblau glasierten Fayencen, deren Zeichnung durch die Sgraffitotechnik, durch Auskratzen des Grundes, hervorgerufen wird, sei eine hellblaue Flasche eleganter Form mit breitem Schriftbande in Kuficharakteren hervorgehoben (Abb. 7). Es würde zu weit führen, noch auf weitere Beispiele der Sammlung Draeger näher einzugehen; besonders da weder schwarz-weiße Abbildungen noch die Beschreibung einen Begriff von dem koloristischen Reiz und von der formalen Schönheit der persischen Keramik aus ihrer Blütezeit, dem dreizehnten bis vierzehnten Jahrhundert, zu geben vermögen; umso weniger, als es sich hier, worauf noch einmal hingewiesen sei, nicht um die durchschnittliche Marktware, sondern um ausgewählte, wohl durchweg von Künstler- und Meisterhand gefertigte Arbeiten handelt.

FLASCHE, TÜRKISBLAU BEMALT UND IN SGRAFFITOTECHNIK VERZIERT. PERSIEN 13.—14. JAHRHUNDERT

ABB. 7. SAMMLUNG DR. DRAEGER

Dem Besitzer gebührt Anerkennung und Dank von seiten der Fachgelehrten und aller künstlerisch interessierten Kreise, daß er eine qualitativ so hochstehende Sammlung zusammenzubringen verstanden hat. Mögen seine nur auf beschränkte Zeit der Öffentlichkeit zugänglich gemachten Schätze Deutschland erhalten bleiben und wenigstens teilweise ihren Weg in ein deutsches Museum finden!

Digitized by Google



OTTO BARTNING, DIE STERNKIRCHE. QUERSCHNITT

RELIGION UND KIRCHBAU

VON

OTTO BARTNING

Wir hören heute viel von kirchlicher, christlicher, religiöser Kunst. Vereine, Zeitschriften, Ausstellungen und Tagungen sind ihr gewidmet als einer besonderen, dem Grade nach höheren Kunst. All solche Veranstaltungen und Äußerungen, an sich unfruchtbar, haben heute ihre Bedeutung deshalb, weil ihnen eine stumme Sehnsucht vieler Menschen und ein stilles Schaffen einiger Künstler zugrunde liegt.

So sind wir uns auch im folgenden klar, daß aus Worten und Reden über religiöse Kunst nie religiöse Kunst entsteht, sondern daß sie aus der stummen Sehnsucht Vieler und dem stillen Schaffen Weniger quillt. Dennoch braucht sie den Anlaß, braucht klargestellte praktische Aufgaben, um überhaupt in Erscheinung zu treten. Und eine dieser Aufgaben, die des evangelischen Kirchenbaus, so zu klären und abzurunden, daß sie vom Künstler auf Herz und Hände genommen und aus einem Guß geformt werden kann, das allein ist die Absicht der folgenden Betrachtungen.

Anmerkung der Redaktion: Die photographischen Aufnahmen des Modells hat O. Hartmann, Karlshorst, besorgt.

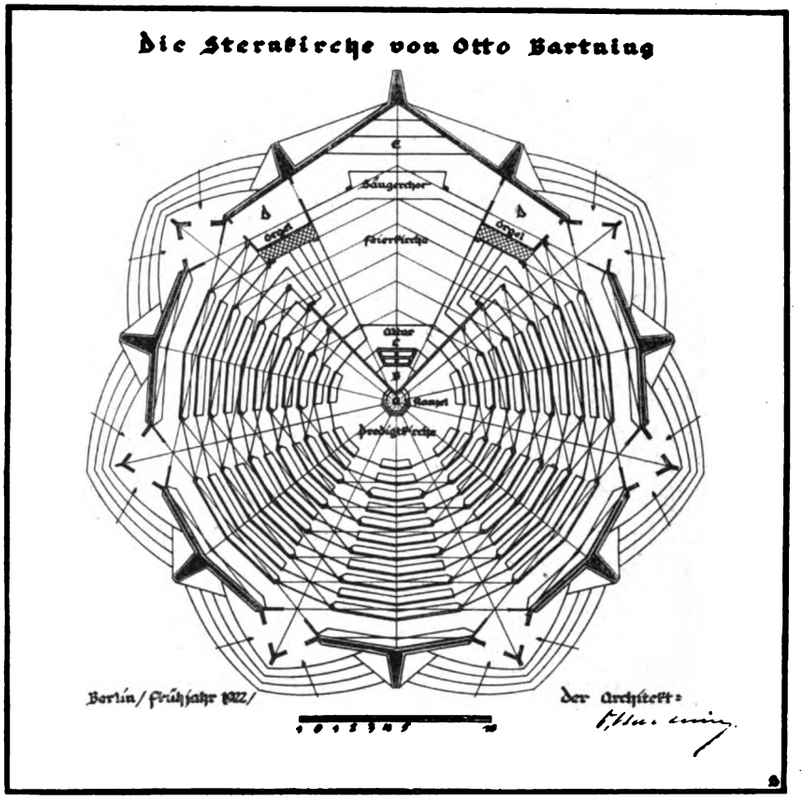
*

Sind wir eigentlich berechtigt, von religiöser Kunst als einer besonderen höheren Kunst zu sprechen, und inwiefern unterscheiden sich Sakralbau und Profanbau?

Ist etwa ein Bauwerk, das kirchlichen Veranstaltungen zum Aufenthalt dient, durch diese Zweckbestimmung ein Werk religiöser, sakraler oder heiliger Baukunst? Ein Blick auf die Kirchen der letzten Jahrzehnte gibt uns leider verneinende Antwort. Im Gegenteil, die am stärksten gefühlten, am höchsten gespannten Werke entspringen ganz anderen Lebensgebieten unserer Zeit, z. B. der Technik, dem Verkehr, dem Kriegswesen, dem Handel, dem Wohnen. Unterscheiden wir nach Gegenstand und Zweck, so steht der Kirchbau heute ohne innere Besonderheit neben, ja nach dem technischen und bürgerlichen Profanbau. Der reine Zweckbegriff also ist zu eng, um das Wesen

Digitized by Google

des Sakralen darin einzuschließen. Es ist zwar selbstverständlich und sei ausdrücklich betont, daß der praktische Zweck eines Gebäudes der sichere Boden ist und bleibt, auf dem ein Werk der Baukunst sich aufrichtet. Die praktischen Erfordernisse des Kirchengebäudes werden uns daher weiterhin auch immer wieder beschäftigen. Aber sie allein genügen nicht, um die besondere Aufgabe des Sakralbaus daraus herzuleiten und um diese Aufgabe für uns lebendig neu zu stellen.



Andererseits kann man jegliches wahrhaft raumgestaltende Bauwerk als endliche Form eines Teiles des unendlichen Raumes betrachten, als Auseinandersetzung des Menschen mit dem Weltall, sei es aus Furcht vor dem Endlosen, Ungestalteten, sei es aus Hingabe an das Unendliche, Tausendfältige. Es erklärt sich daraus der zwar stets von Notdurft und Zweck ausgehende, stets aber über Notdurft und Zweck hinausgehende Urtrieb alles Formens und Bauens und muß in diesem Sinne ein religiöser Trieb genannt werden. Und wirklich lebt heute in manchem Ingenieurbau mehr dieser Religiosität als in vielen Kirchbauten. Dennoch erscheint dieser Begriff zu weit und zu allgemein, um die Aufgabe des kirchlichen Sakralbaus greifbar zu machen.

Jener Begriff des Zweckes ist zu eng, dieser Begriff des religiösen Urtriebes zu allgemein. Die Verbindung beider ist erforderlich: erst wenn der Urtrieb des Bauens in den kultischen Zwecken der Religion voll aufgeht, dann ist Kirchbau Sakralbau, heiliger Bau.

Wann aber kann der Urtrieb des Bauens in den kultischen Zwecken der Religion voll aufgehen und kann sie in heiligem Bauen gestalten? Dann, wenn die kultischen Zwecke selbst räumlich bedingt, wenn die Religion selbst raumhaft ist.

Dieser Begriff der raumhaften Religion, den ich an anderer Stelle* ausführlich dargelegt habe, ist entscheidend für die Erkenntnis der Wesensgemeinschaft von Religion und Bauen und damit für den Sakralbau. Eine Religion ist raumhaft, wenn ihr Kult räumlich gebunden ist, z. B. dadurch, daß der zu verehrende Geist die Kultstätte dauernd bewohnt, mit Vorliebe aufsucht oder von ihr aus am leichtesten zugänglich ist, oder aber dadurch, daß er sich durch Symbole oder Pfänder an den Ort gebunden fühlt (so durch Abbilder im symbolischen Bilderdienst oder durch Reliquien im Toten- und Märtyrerkult), oder endlich dadurch, daß er körperlich real (so im Fetisch), oder geistig real (so in der Hostie) an den Ort schlichthin gebunden ist.

Die räumliche Umzirkung, Überdachung und Gestaltung des also heiligen Ortes ist nun nicht nur praktische Notwendigkeit, sondern sie ist höchste religiöse Pflicht, Bauen ist nunmehr ein Akt der Verehrung, der Anbetung, der Hingabe, ein Akt der Religion selbst, kurz heiliges Bauen.

* Bartning, Vom neuen Kirchbau. Bruno Cassirer Verlag, 1919. S. 25—34.

Digitized by Google

Ein Tempel, ein Grabgewölbe, ein Dom umfaßt nicht nur räumlich ganz genau die Kultstätte, sondern ist seinerseits von dem heiligen Kult, von dem anwesenden Geist bis in den äußersten Winkel seiner Raumgestalt, aber keine Handbreit darüber hinaus, harmonisch ganz erfüllt. Der Bau umgreift nicht nur die Heiligkeit, den Geist der Stätte, sondern er stellt mit seiner Wohlgestalt oder seiner Willensgebärde den Geist der Stätte selbst dar. Er ist die Erscheinung, die Form dieses Geistes. Es besteht eben jene völlige Durchdringung des — an sich religiösen — Bautriebes mit der — an sich raumgebundenen — Religionsübung, aus der höchste Leistungen der Baukunst erwachsen konnten und können. Es wird auch klar, warum diese Werke über das schaffende Individuum aus religiöser Hingabe hinauswachsen müssen zu namenlosen Gemeinschaftswerken; es wird auch klar, inwiefern Werke der bildenden Künste eigentlich religiöse Kunstwerke erst und gerade durch ihre selbstaufopfernde Einfügung in die Raumgebundenheit des Kultus und des Bauwerkes werden können. Wir fühlen hier den seelischen Grund für die heute meist ästhetisch begründete Forderung des Gesamtkunstwerkes.

Wie verhält sich nun dazu unsere Aufgabe des evangelischen Kirchbaues?

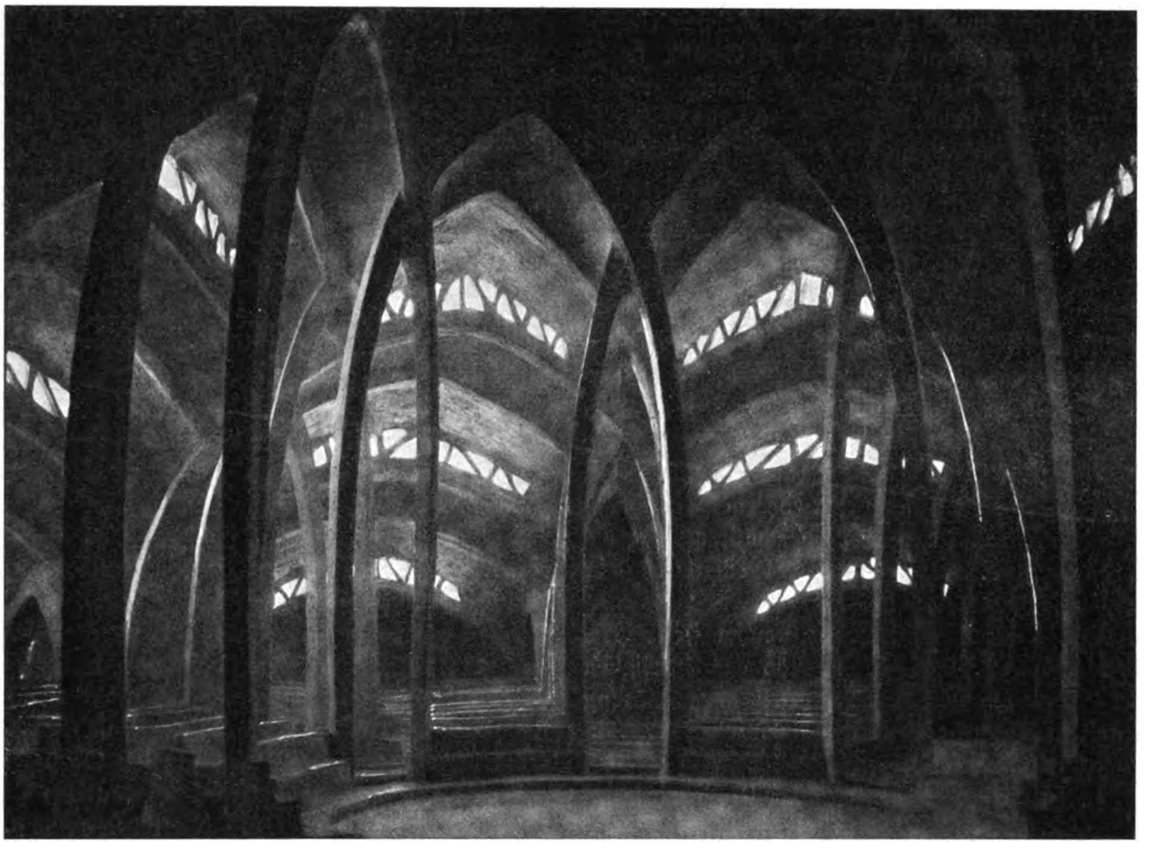
Es ist gewiß kein Zufall, sondern nur ein Zeichen der Wesensgemeinschaft von Religion und Raum, von Kult und Bau, daß fast alle Religionen raumhaft sind. Die Evangelien allerdings geben hierfür keinen Anhalt, ja wenn Jesus im Evangelium Johannis auf die Frage der Samariterin nach der rechten Stätte der Anbetung antwortet: „Glaube mir, es kommt die Zeit, daß ihr weder auf diesem Berge, noch zu Jerusalem werdet den Vater anbeten. Es kommt die Zeit und ist schon jetzt da, daß die wahrhaftigen Anbeter werden den Vater anbeten im Geist und in der Wahrheit" —, so ist damit eine materielle Bindung an den Ort geradezu ausgeschlossen. Die christliche Religion aber, wie sie im katholischen Kult feste Form angenommen hat, ist raumgebunden in mehrfacher Beziehung: durch die Reliquien im Sarkophagaltar, durch die Hostie im Tabernakel, auch durch die symbolischen Bilder als Stätten des Gebetes. Sie hat daher auch zu allen Zeiten, in denen sie die Summe der Lebensäußerungen in sich aufnahm, formbildend und raumschaffend im höchsten Sinne gewirkt und hat in ihrem Kirchbau alle anderen Künste in freiwilliger Einordnung umschlossen. In Zeiten freilich, deren Kräfte sich anderen Lebensäußerungen, wie weltlicher Pracht und Machtentfaltung, Technik, Handel, sozialem Verkehr mehr als der kirchlichen Religion zuwendeten, mußte — wie in den vergangenen Jahrzehnten — die Kirchbaukunst vom Niederschlage der Vergangenheit zehren. Dennoch ist für sie jederzeit die materielle Voraussetzung des Sakralbaus gegeben.

Anders liegt die Frage bei der evangelischen Kirche. Die Reformation griff eindeutig zurück auf die Evangelien. Ganz im Sinne jener Worte Jesu an die Samariterin heißt es daher in Luthers bekannter Rede zur Einweihung der Kirche in Torgau: „— sollen hierin sich zugleich alle einig und fertig machen und zusammenkommen, Gottes Wort zu hören, und ihn wiederum miteinander anrufen, und zu beten für allerlei Not und für empfangene Wohltat zu danken. Kann es nicht geschehen unter dem Dache oder in der Kirche, so geschehe es auf einem Platze unter dem Himmel und wo Raum dazu ist. Doch, daß eine ordentliche, gemeine, ehrliche Versammlung sei, weil man nicht kann noch soll einem Jeglichen einen eigenen Ort und Stätte bestellen, und sollen nicht heimliche Winkel suchen, da man sich verstecke, wie die Wiedertäufer pflegen. Fiele aber die Not vor, daß man nicht wollte oder könnte hierin zusammenkommen, so möchte man wohl draußen bei dem Brunnen oder anderswo predigen".

Die Mittlerschaft der Heiligen, mithin die örtliche Bindung des Kultes an den Altar als den Sarkophag der Märtyrergebeine oder an die stellvertretenden Heiligenbilder war aufgehoben; aber auch der Ort des geheimnisvollen Vorganges der Verwandlung von Brot und Wein war vom Altar auf die Lippen und ins Herz der Gläubigen verlegt. Daraus ergab sich, wie wichtig die Unterweisung der Gemeinde im Glauben und in der Lehre, wie wichtig die Erbauung und Zubereitung des Gläubigen zur rechten Stätte des Abendmahlopfers wurde. So mußte die Predigt ein Hauptfaktor des Gottesdienstes werden.

Die ganze Problematik des evangelischen Kirchbaus und damit der evangelischen kirchlichen Kunst liegt vor uns: einerseits bewußte Loslösung

Digitized by Google



OTTO BARTNING, DIE STERNKIRCHE. INNENAUFNAHME. NACH DEM MODELL

von räumlicher Bindung und damit von sakraler Wertung des Bauens sowie des Gebäudes, andererseits der hierbei unbefriedigte religiöse Urtrieb des Menschen nach Raum und Bau, nach Gestalt und Form, der auch in der protestantischen Baugeschichte immer wieder auftaucht, aber meist in Widerstreit mit sich selbst, d. h. mit seinen evangelischen Voraussetzungen bleibt. Aus diesem Widerstreit erklärt sich ohne weiteres, warum zeitweilig die bildenden Künste verfehmt, zeitweilig geduldet, zeitweilig, wie auch heute, herangezogen werden, dann aber meist nur gegenständlich als Hilfsmittel der Lehre, oder ästhetisch als Hilfsmittel der Stimmung, fast nie aber als Ausdruck, als Darbringung der Religion selbst gewertet werden.

Und in diesem allgemeinen das besondere Problem, nämlich: die Stellung von Predigt und Sakrament innerhalb des Gottesdienstes, d. h. die Stellung von Kanzel und Altar innerhalb des Kirchengebäudes.

Die Baugeschichte der evangelischen Kirche von der Torgauer Rede bis zum sogenannten Wiesbadener Programm (von 1893) bewegt sich zwischen überwiegender Betonung des Altares (d. h. Ausbildung eines Chorraumes für den Altar und seitliche Abdrängung der Kanzel mit all ihren Folgen einer Zwiespältigkeit der architektonischen Raumeinstellung) und vorwiegender Betonung der Kanzel d. h. erhöhter Mittelstellung der Kanzel über einem tischartig vor und unter ihr stehenden Altar), und zeigt auch immer wieder Versuche des Ausgleiches zwischen beiden (d. h. Vereinigung von Kanzel und Altar in einem Gebilde, dem sogenannten Kanzelaltar, oder aber völlige räumliche Sonderbildung einer Predigtkirche mit Kanzel und einer Feierkirche mit Altar). Jede der in diesem Spielraum liegenden baulichen Möglichkeiten entspringt einem wechselnden religiösen Verhältnis zwischen Predigt und Sakrament, zwischen Lehre und Feier, zwischen Verstand und Gefühl, und stellt irgendwie die möglichst zweckmäßige Lösung eines liturgisch praktisch bestimm-

Digitized by Google

ten Bauprogrammes dar. Der Gleichgewichtszustand aber zwischen Verstand und Gefühl, Lehre und Andacht, Kanzeldienst und Altardienst und deren schöpferische Durchdringung muß als der Idealzustand des evangelischen Gottesdienstes betrachtet werden. Man kann wohl die religiöse wie die architektonische Geschichte des Protestantismus als ein Ringen um diesen Gleichgewichtszustand bezeichnen und erkennt dabei sogleich wieder die untrennbare Einheit von Religion und Bauen.

Und auf welchem Punkte im Ringen um diesen Gleichgewichtszustand stehen wir heute? Übermäßige Bewertung der Kanzelrede, des Kanzelredners, dem nicht eine Gemeinde, sondern eine Versammlung kritischer Einzelhörer gegenübersitzt, das ist das Zeichen des reifgewordenen Individualismus, und sein bauliches Spiegelbild: die bequem und geschmackvoll ausgestattete Predigtkirche der letzten Jahrzehnte.

Der Individualismus aber wendet sich. Die Grunderfahrung der Religion von der Unseligkeit des Individuums und die Sehnsucht nach Erlösung durch die Hingabe und die Gemeinschaft im Göttlichen wird wieder lebendig.

Es ist hieraus ein begreiflicher Ruf nach Liturgik und Feier und ein Eifern gegen die Predigt überhaupt entstanden. Die Predigt aber ist eine unverlierbare Errungenschaft der Reformation, sowohl für die evangelische wie für die katholische Kirche, und steht fest in der Geistesgeschichte. Es handelt sich vielmehr darum, sie zu unterscheiden nach freier Lehrpredigt und liturgisch gebundener Ansprache, sie zu begrenzen gegenüber Gebets-, Andachts- und Abendmahlsfeiern, sie einzuordnen in eine viel fester und reicher gefügte liturgische Form des Gottesdienstes und dadurch aus der Versammlung passiv sitzender, kritisch reflektierender Zuhörer eine aktive Gemeinschaft der Liebe und des Glaubens zu machen. Zahlreiche Versuche innerhalb und außerhalb der Kirche weisen diesen Weg. Sie bleiben Experimente, solange nicht die einfache, zwingende Form geschaffen ist.

Die gegebenen Kultformen der evangelischen Kirche hierfür sind: das gemeinschaftliche Hören der Schrift und ihrer Auslegung in der Predigt, der gemeinschaftliche Gesang, das gemeinschaftliche Gebet und Abendmahl, von denen Luther (ebenfalls in der Torgauer Rede) sagt: „Gott hat es wohl geordnet und angerichtet, daß er die heiligen Sakramente eingesetzt zu handeln in der Gemeinde und an einem Orte, da wir zusammenkommen, beten und Gott danken. Das Gebet ist nirgend so kräftig und stark, als wenn der der ganze Haufe einträchtiglich miteinander betet."

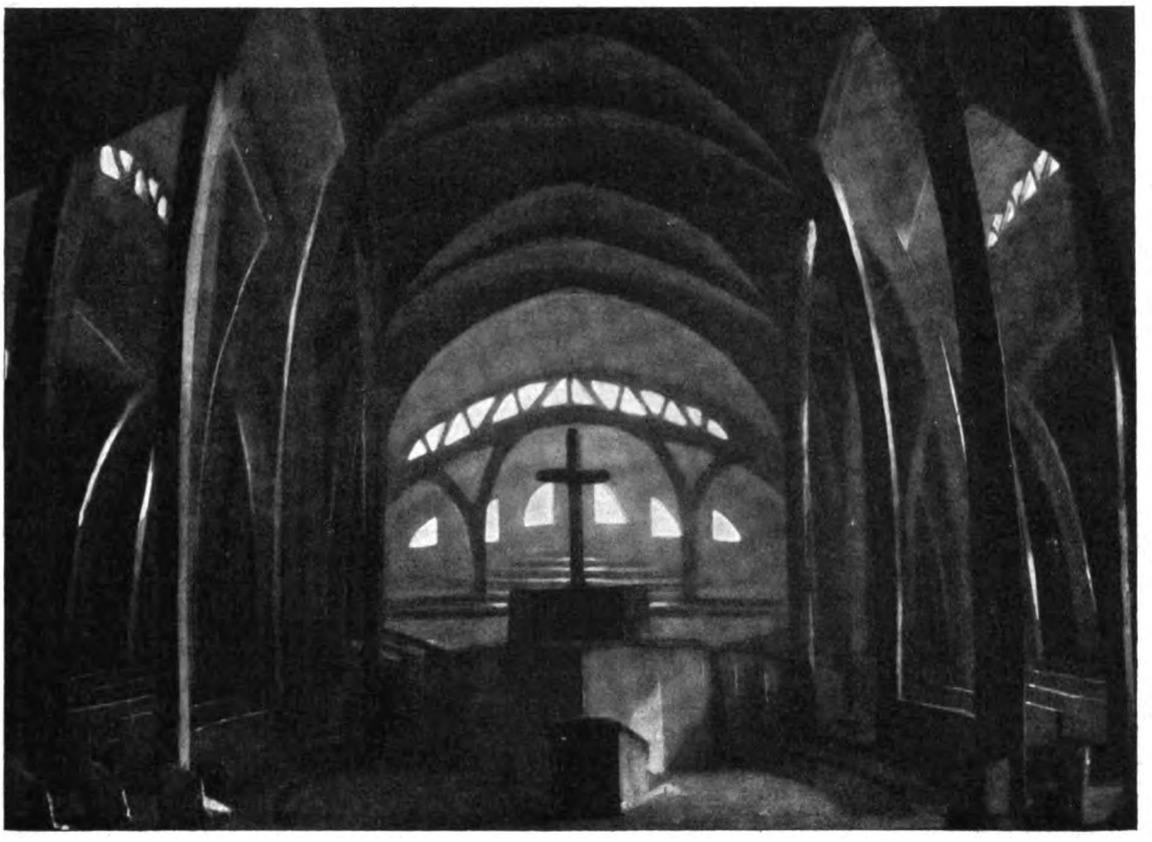
Der Ort dieser sichtbaren Gemeinschaft aber und ihrer stärkenden Wirklichkeit ist der Kirchbau; er ist nicht nur das Gehäuse der Versammlung, er ist die sichtbare Form und Gestalt der Gemeinschaft. Wie der Gang zu dieser Kirche ein sichtbarer Schritt zur Opferung des Ich, so ist ihr Bau eine sichtbare und spontane Gebärde der Gemeinschaft, eine Selbstdarbringung durch die Baukunst um der Erlösung willen.

Als Erscheinungsform, als Raumform dieser Opferung und Darbringung der Vielen an die Einheit ist die Kirche der Ort der Gemeinschaftsversammlung und der Ort des die Gemeinschaft der Liebe seienden Abendmahles in besonderem Sinne, sie ist sakraler Ort. Sakral nicht wie bisher aus Raumfurcht oder Machtfurcht, durch Fetisch oder Reliquien, durch Materie oder Dogma. Solches schuf bisher zuerst die Bedeutung des Ortes und erweckte dann den religiösen Drang, diesen Ort zur Raumform zu erheben. Nun aber quillt der Drang, die Kirche als eine Raumform der Gemeinschaft zu bauen, unmittelbar aus dem religiösen Erlösungstriebe und zieht umgekehrt erst daraus die sakrale Bedeutung des freigewählten Ortes. Also nicht infolge örtlicher Gebundenheit der Religionsübung entsteht dieser Sakralbau, sondern die zur Raumform drängende religiöse Idee bindet sich freiwillig an den Ort, also daß dieser dadurch zu jeder Stunde, jedem Auge sichtbar, jedem Herzen fühlbar und heilsam, sakraler, heiliger Ort wird. Solch ein Kirchbau ist in einem neuen, freien und geistigen Sinne Sakralbau.

Damit steht die Aufgabe des evangelischen Kirchbaues vor uns: die Kirche zu bauen als Aufenthalt und als sichtbare Gestalt der heiligen Gemeinschaft für einen Gottesdienst, in welchem Verstand und Gefühl, Predigt und Feier eine lebendige Einheit bilden.

Die Aufgabe kann nicht vom Baumeister allein, sie muß von jeder Gemeinde mit ihrem Pfarrer durch eine klare Einstellung des religiösen Fühlens und Wollens, sie muß von der Kirche durch schöpferischen Aufbau der allgemeingültigen gottesdienstlichen Form gelöst werden. Das gemeinsame Ziel ist: die Problematik

Digitized by Google



OTTO BARTNING, DIE STERNKIRCHE. INNENAUFNAHME. NACH DEM MODELL

des gestrigen Protestantismus in schöpferischer Synthese zu überwinden. Das Heute verlangt darnach!

Um dieser Eigenschaft der Aufgabe willen erschien es unumgänglich, ihre Voraussetzungen theoretisch, ja fast theologisch zu untersuchen. Um nun aber die eigentliche Bauaufgabe, die das Ziel unserer Überlegungen war, nicht auch nur mit Worten darlegen zu müssen, sei es erlaubt, auf die diesen Ausführungen beigegebenen Abbildungen hinzuweisen. Die in denselben wiedergegebene „Sternkirche" * soll damit nicht als die Lösung der Aufgabe, sondern als eine greifbare Darstellung der Aufgabe betrachtet und im folgenden kurz erläutert werden.

Erläuterung zu den Abbildungen

Liturgische und bauliche Anordnung der Sternkirche

Die Sternkirche ist ein Zentralbau als einfachster Ausdruck der evangelischen Gemeinschaft. Die Kanzel (a im Grundriß S. 85) steht in der geistigen und architektonischen Mitte des Raumes, im Schnittpunkt aller Seh-Linien und aller architektonischen Achsen. Sie ist der Ort der Predigt.

Das Gestühl umgibt die Kanzel in ansteigendem Halbkreis. Es soll nicht als Zutat die Raumwirkung stören, sondern als Bestandteil des Baugedankens sie verstärken. Nur so ist es möglich, daß auch die leere Kirche nicht leer und tot, sondern stets aktiver Ausdruck der Gemeindeversammlung ist.

Der Altar mit dem Kreuz steht ebenfalls im Mittelraum des Gebäudes, aber nicht vor oder unter der Kanzel, sondern über der Kanzel, gleichsam auf einem Berg, als der geistige und bauliche Höhepunkt des Raumes (vergleiche Abb. S. 84 und 89).

Der zur Mitte vorspringende Altarplatz (b im Grundriß), mit geschmiedetem Geländer und Bibelpult, ist der Standort des Geistlichen bei Gebet, Schriftlesung, Segen und der liturgisch gebundenen, überindividuellen Andachtsrede.

Zu den sakramentalen Feiern (Taufe, Einsegnung,

* Das Modell der Sternkirche war im Sommer 1922 auf der Kölner Ausstellung für christliche Kunst ausgestellt. D. R.

Digitized by Google

Trauung, Abendmahl) zieht die Feiergemeinde über die beiderseitigen breiten Stufen in den als „Feierkirche" bezeichneten Altarraum und wendet sich dem Altar und damit wieder der Gebäudemitte zu. Bei c im Grundriß ist der Standort des amtierenden Geistlichen am Altar. — So ist hier ein erweiterter, erhöhter, zu sakralem Ausdruck gesteigerter Altarraum gewonnen. Aber er legt sich nicht wie bisher trennend vor die Gemeinde und entrückt den Altar dadurch in eine ferne Apsis, sondern der Altar bleibt Zentrum der Zentralkirche, und auch die Feierkirche ist folgerichtig zur Mitte des Gebäudes gerichtet.

So sind hier Predigtkirche und Feierkirche wohl unterschieden, aber nicht zertrennt, sondern zu einem einhelligen Raum zusammengefaßt, dessen Mittelpunkt die Kanzel, dessen Mittelpunkt und Höhepunkt der Altar ist.

Zu beiden Seiten der Feierkirche steht das geteilte Orgelwerk (nicht hinter kostspieligen Prospekten aus Zinn, sondern aus sichtbaren vierkantigen Holzpfeifen aufgebaut); auf den Stufen im Hintergrund ist der Raum für Sängerchor und Orchester. Denn unser Oratorien- und Kantatenschatz soll nicht weiter zu Kirchenkonzerten ästhetisiert, sondern mit dem Gottesdienst verbunden und zu Kulthandlungen verdichtet werden. (Die akustischen Voraussetzungen des Raumes mit seiner Einheitlichkeit und zugleich seiner schallbrechenden Gliederung sind denkbar günstig.)

Der Sparsamkeit gemäß ist auf einen Turm verzichtet und das Geläut in einem Dachvorsprung untergebracht (Abb. S. 91). Eine reichere Zeit mag den Turm bauen. Denn der Turm ist ja nicht nur aus praktischen Gründen nützlich, sondern ist mit seinem Geläut ein unmittelbarer Ausdruck, eine fromme Gebärde der Bauenden. Auch das Läuten der Glocken, deren Seile in der Kirche enden, könnte von Gemeindegliedern sichtbar ausgeführt eine Gebärde des gemeinschaftlichen Gebetes werden. Man unterschätze nicht zu sehr den Sinn der Gebärden des Kniens und Beugens, des Hinschreitens und Stufensteigens. In der Gebärde wird der Leib eins mit der Seele, und daraus quillt die reine Gebärde des Singens, des Malens, des Meißelns, des Bauens.

Die Kirche soll alle Tage geöffnet sein. Die zwei kapellenartigen Sakristeien und die Fensternischen im Hintergrund der Feierkirche, mit Bildwerk und mit der ans Lesepult geketteten Bibel, mögen Anlaß zu Einkehr und Betrachtung geben. Nachdem die Kirche nicht mehr nur Gehäuse der Sonntagsversammlung, sondern sakraler Ort der Gemeinschaft ist, hat der oft gehörte Ruf nach dem Offenhalten der Kirchen erst seinen rechten Sinn erhalten. Auch die stille Sprache der bildenden Künste, bisher neben der Predigt nur geduldet, kommt nun erst zu ihrer Wirkung in farbigen Fenstern, Malerei der Wände, Schnitzwerk der Bauglieder. Dem Diebstahl ausgesetzte Schmuckwerte sollen lieber vermieden werden, als daß um des Schmuckes willen die Kirche an sechs Tagen der Woche verschlossen bleibt.

Konstruktion und Sparsamkeit der Sternkirche

Der neuen Raumform entspricht eine neue technische Konstruktion.

Sinngemäß wächst der Bau von den Eingängen und dem äußeren Umgang her (der die Eingänge verbindet) zum Scheitel der Kirche über Kanzel und Altar empor. Das ganze Dachgewölbe wird getragen von den sich flechtenden und über Kreuz sich aussteifenden Bogenstellungen, die mit dem Raume steigen und zugleich die Gänge und Schiffe bilden. Alle statischen Schubwirkungen sind in den Erdboden geleitet. So bedarf der Bau keiner kostspieligen äußeren Stütze durch schwere Umfassungsmauern oder Strebepfeiler.

Der ganze Aufbau ist in Holz konstruiert (Bohlenrippen, Gitterbögen, doppelte Wandung mit Schieferbedachung); je nach den Mitteln und der Größe der Kirche ist er nach denselben einfachen Konstruktionsprinzipien in Eisen oder Eisenbeton ausführbar.

Liturgische Anordnung, architektonische Raumform und technische Konstruktion sind also eins. In den die Schiffe überspannenden Gitterbögen ergeben sich die Fenster, die den Raum ohne Blendung mit gleichmäßigem Licht durchrieseln; bunt verglast sollen sie den Rhythmus des Raumes farbig ringsum klingen und nach der Feierkirche zu anschwellen lassen (Abb. S. 89).

So ist der Bau reich an Gestalt und dabei äußerst einfach in den Mitteln.

Das liturgische und konstruktive Prinzip der Sternkirche ist auf jede Größe anwendbar und wird bei größerer Ausdehnung sparsamer, da mit wachsendem Umkreis die Zahl der Sitze schnell zunimmt.

Das Modell beruht auf folgenden Ausmessungen:

Digitized by Google

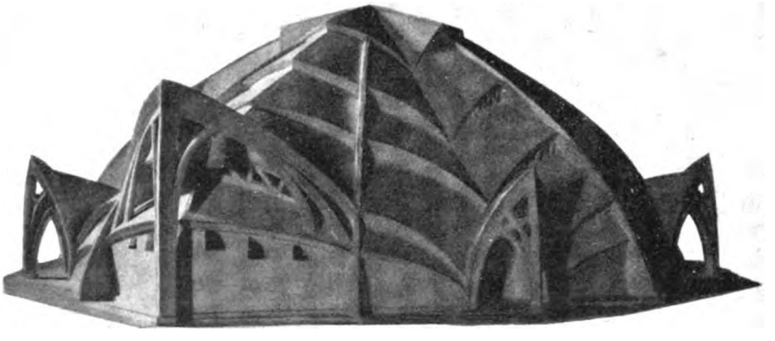
Innerer Durchmesser 28 m. Der Predigtraum samt Gängen und Kanzelplatz hat 470 qm bei 700 Sitzplätzen, d. h. weniger als 0,70 qm je Sitzplatz, während man selbst bei Emporenkirchen mindestens 0,70 qm Grundfläche je Sitzplatz rechnet. Die streng zentrale Gestühlanordnung ist also sparsam. Das Gesamtfassungsvermögen der Kirche ist rund 1000 Personen. Gesamtraum rund 615 qm Grundfläche. Innere Kuppelhöhe 14 m. Gesamtkirche rund 5100 cbm umbauten Raumes.

Eine normale Schiffkirche von gleicher Grundfläche und gleicher 14 m Raumhöhe benötigt rund 8500 cbm umbauten Raumes. D. h. die Sternkirche hat vierzig Prozent weniger umbauten Raum, ihr Prinzip ist also entsprechend sparsamer.

Die im Modell dargestellte Kirche ist als freie Bekrönung einer Anhöhe gedacht. Läge sie zwischen Gebäuden in der Stadt, so müßte sie in anderer Fassung einen Unterbau erhalten, in welchem Gemeinderäume liegen könnten. Für den darüber sich aufbauenden Kirchenraum wären die Vorteile der besonderen Konstruktion sinngemäß anwendbar.

So kann und will die „Sternkirche" nur eine prinzipielle Fassung des Problems darstellen. Die lebendigen Lösungen der Aufgabe erwachsen aus Grundstück, Landschaft und allen besonderen Bedingungen der Einzelaufgabe. Die drei- und mehrflüglige Zentralanlage, die nach einer einzigen Achse gerichtete und gesteigerte Langkirche, die Emporenkirche, das mit vielerlei Gemeinderäumen verbundene „Gemeindehaus" gilt es zu bearbeiten und zu gestalten, im gleichen Sinne als Ausdruck der Gemeinschaft und der liturgischen Einheit.

Die Aufgabe steht vor uns, greifen wir sie an ohne stilistisch-romantische Voreingenommenheit mit den klaren Mitteln heutigen Handwerks, heutiger Technik, den verzweifelten Geld-Ziffern zum Trotz! Gerade diese Frist des Wartens und Sammelns gibt uns Zeit zum Planen und Reifen, und wiederum ein reifer Plan schafft den Willen und die Mittel zum Bau. So wende man nicht ein, daß wir zum Kirchenbauen überhaupt zu arm geworden seien und die ganze Frage auf Jahrzehnte zurückstellen sollten. Nein, die geistige Not bedarf heute stärker der Kirche als unsere gestrige Sattheit. Und wenn aus dieser geistigen Not heraus Kirchen entstehen, die — aus wirtschaftlicher Not — mit der sparsamen Sachlichkeit moderner Technik durchgedacht und mit handwerkgerechter Kunst gestaltet sind, dann kann gerade die „Notkirche" ein unendlich lebendiges und ausdrucksvolles Bild der Zeit und ein ehrenvolles Zeichen geistiger Überwindung materieller Not werden. So ist die Notkirche nicht ein zaghafter Behelf oder eine entsagungsvolle Nebenaufgabe, sondern die freudevolle Kernaufgabe für Baumeister und bildende Künstler, für die Kirche und für die Gemeinden.



OTTO BARTNING, DIE STERNKIRCHE. AUSSENANSICHT. NACH DEM MODELL

Digitized by Google

EIN DOPPELBILDNIS DES GIORGIONE

VON

M. FRIEDEBERG

Im Jahre 1917 veröffentlichte ich in der „Zeitschrift für bildende Kunst" einen Aufsatz über das „Konzert" im Palazzo Pitti, das von Morelli dem Tizian, von Justi dem Giorgione zugeschrieben wird, während Gronau eine gemeinsame Arbeit der beiden Meister darin sehen will. Ich versuchte nachzuweisen, daß Sebastiano del Piombo der Autor des Werkes und daß dieses identisch sei mit einem von Vasari erwähnten Bilde dieses Meisters.

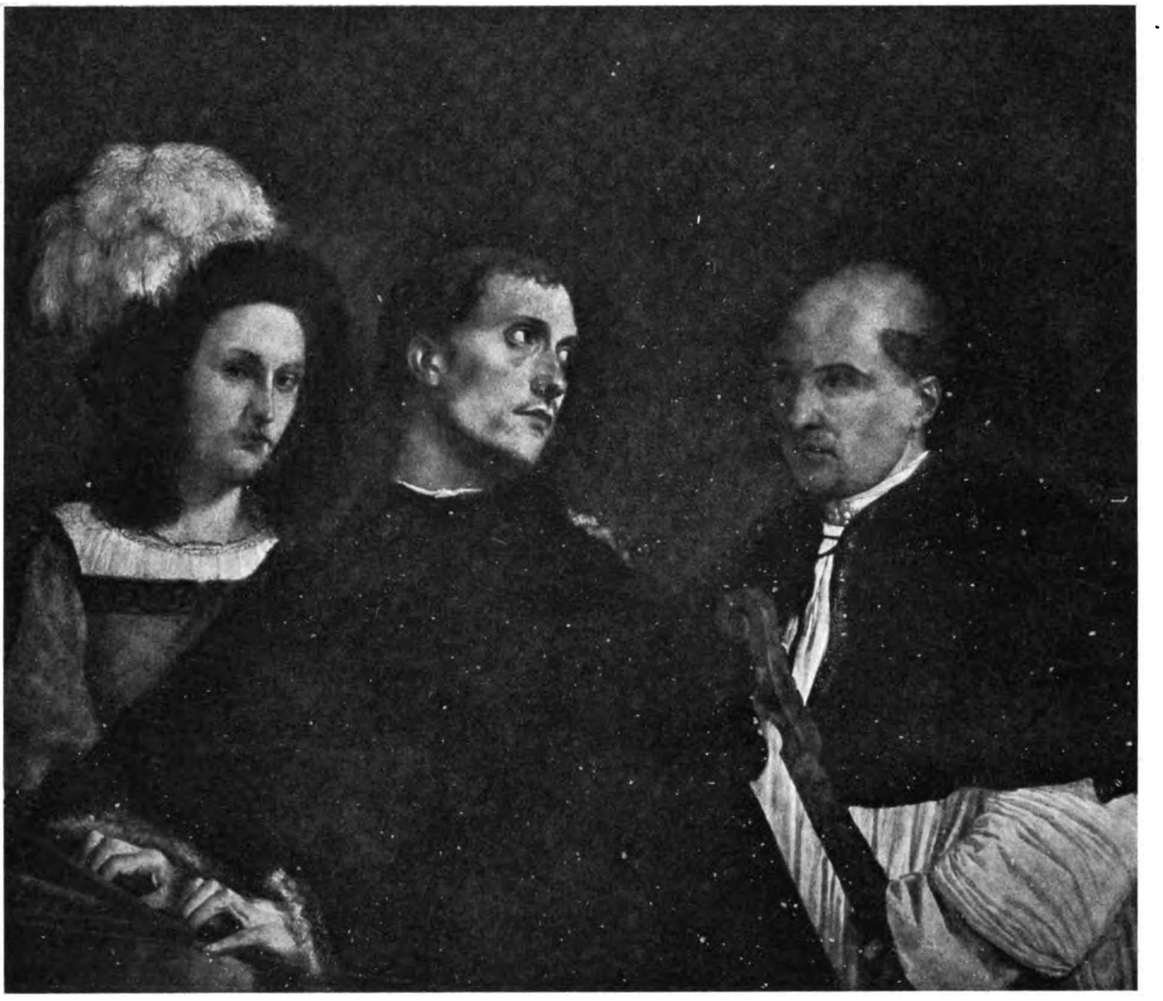
Zum Verständnis der folgenden Ausführungen muß ich die Stelle des Vasari hier wiederholen: „Da geschah es, daß Giorgione da Castel Franco die neue, im Kolorit sehr harmonische und feurige Weise nach Venedig brachte, und Sebastiano trennte sich von Giovan Bellini, ging zu Giorgione in die Schule und blieb lange genug bei ihm, um seine Manier großenteils anzunehmen. So malte er denn in Venedig einige sehr ähnliche Bildnisse nach der Natur, darunter das des Franzosen Verdelotto, eines trefflichen Musikers, damals Kapellmeister in San Marco. In demselben Bilde stellte er dessen Gefährten, den Sänger Ubretto, dar; Verdelotto aber nahm es mit nach Florenz, als er dort Kapellmeister von San Giovanni wurde, und es befindet sich heutigen Tages im Hause des Bildhauers Francesco Sangallo."

Ich führte aus, daß diese Sätze in auffallender Weise auf das „Konzert" hinweisen und daß der Wortlaut, der nur zwei bedeutungsvolle und bekannte Personen erwähnt, in keiner Weise gegen das Vorhandensein einer dritten, weniger interessanten auf dem Bilde spricht. Vasari kannte das Bild selbst sicherlich nicht, da er in solchem Falle stets die eigene Kenntnis durch eine besondere Würdigung seiner malerischen Vorzüge bezeugt. Er berichtet eben nur, daß Sebastiano, als er Schüler des Giorgione war, den berühmten Verdelotto gemalt habe und auf derselben Tafel dessen Gefährten, den Sänger Ubretto dargestellt habe. Diese Erwägungen allein hätten selbstverständlich nicht zur Bestimmung des Bildes genügt. Es kam jedoch hinzu, daß für mein Empfinden das Bild ebensowenig die Kunstweise des Giorgione wie die Art des Tizian verrät. Eine gewisse Unbeholfenheit in der Gruppierung der drei Figuren, die wagerechte Linie, mit welcher die Köpfe oben abschneiden, sind nicht vereinbar mit dem Stilgefühl der beiden Meister. Ebensowenig entspricht ihrem Wesen die besondere Betonung des Gesichtsausdruckes der Hauptperson, das Herausarbeiten des Blickes, das Vorwiegen des psychologischen Momentes, während diese Eigenschaften für Sebastiano charakteristisch sind. So schildert d'Achiardi das Bildnis des Papstes Clemens VII. in Parma mit folgenden Worten: „L'espressione è grave, solenne, legermente velate di tristezza nello sguardo dei grande occhi".

Ich muß darauf verzichten, hier die weiteren Gründe für meine Behauptung wiederzugeben. Bode hat sich mit völliger Entschiedenheit dafür ausgesprochen und in einem Aufsatz über Sebastiano als Porträtmaler in Velhagen & Klasings Monatsheften das Konzert als ein Hauptwerk der Bildniskunst dieses Meisters aufgeführt. Ich möchte noch erwähnen, daß vor kurzem der Wiener Kunstkenner Moll mir aus Italien schrieb, daß er sich vor der Pietà des Sebastiano in Viterbo von der Richtigkeit der Zuschreibung des Konzertes an diesen Meister überzeugt habe.

Nun hat in der Aprilnummer des Bollettino d'Arte, der Zeitschrift der staatlichen Kunstverwaltung Italiens Herr Emilio Ravaglia einen Aufsatz veröffentlicht, in dem er die oben zitierten Sätze des Vasari auf ein schönes venetianisches Bild bezieht, das jüngst in den Besitz der römischen Staatsgalerie im Palazzo Corsini gelangt ist. Herr Ravaglia kannte augenscheinlich meinen schon mehrere Jahre alten Aufsatz nicht, da er ihn in der Literaturangabe nicht anführt. Ich würde nicht die Spalten dieser Zeitschrift in Anspruch nehmen, lediglich um die Hypothese des italienischen Gelehrten zurückzuweisen. Aber ich glaube auch, das Bild der Galleria Corsini, das wir hier (nach dem Bollettino) wiedergeben, bestimmen zu können. Wieder ist es Vasari, der unser Rätsel löst. Er schreibt in der Biographie des Giorgione: „In Florenz befindet sich von seiner Hand gemalt im

Digitized by Google



SEBASTIANO DEL PIOMPO, DAS KONZERT
FLORENZ, PALAZZO PITTI

Hause der Söhne des Giovan Borgherini das Bildnis dieses Giovanni aus der Zeit, da er als Jüngling in Venedig war und auf demselben Bild der Lehrer, der ihn leitete; man kann nicht auf zwei Köpfen eine bessere Behandlung der Farbe des Fleisches und eine schönere Tönung des Schattens erblicken".

Hier stimmt alles. Vorn der schön gelockte Jüngling in reichem geschmackvollem Gewande, in der geschlossenen Hand lose eine Frucht haltend. Er stützt das Haupt in träumerischer Lässigkeit auf die Rechte. Über seine Schulter blickt in salopper einfacher Kleidung der Magister, schlau, geistig überlegen, dem Gesichtstypus nach von bäurischer Herkunft.

Wenn man die Wahl hat, den asketischen geistreichen Mann des Konzerts oder den eleganten Jüngling dieses Bildes als den französischen Kapellmeister von San Marco anzusprechen, so wird wohl niemand im Zweifel sein, welcher von den beiden dafür in Frage kommt, auch wenn nicht schon das geistliche Gewand für ihn bezeichnend wäre. Übrigens kann Herr Ravaglia für seine Hypothese nur anführen, daß auf dem Bilde des Palazzo Corsini zwei männliche Figuren dargestellt sind und daß es giorgioneske Züge trägt.

Die Art des Giorgione tritt uns — auch in der Reproduktion des schönen Bildes — so stark entgegen, daß nur sehr gewichtige Gründe uns veranlassen könnten, daß Bild dem Großmeister

Digitized by Google

abzusprechen. Ich kenne kaum ein anderes Renaissanceporträt, das so sehr der Vorstellung entspricht, die wir uns von der Kunst des venetianischen Meisters machen, von dem nur so wenig beglaubigte Werke vorhanden sind.

Vasari erwähnt als besonderes Merkmal des Borgherini-Porträts die „bella tinta di ombra". In der Tat sind die Augen und die linke Wange der Hauptfigur in tiefe klare Schatten getaucht, so wie es selten auf den Bildern der Zeit der Fall ist. Auf den Bildnissen des Tizian sind die Köpfe wohl stets in gleichmäßig hellem Licht modelliert.

Ich möchte noch hinweisen auf das für Giorgione besonders charakteristische Motiv der Brüstung, welche den Oberkörper des Jünglings unten abschneidet, die sich wohl als Kompositionsrequisit erklärt, aber als Möbelstück wenig verständlich ist. Eine sonderbar abgetreppte Brüstung sehen wir ebenfalls auf dem Bilde eines jungen Mannes im Kaiser-Friedrich-Museum und auf einem Stich von Wenzel Hollar nach einem Selbstbildnis des Giorgione.

GIORGIONE, BILDNIS DES GIOVANNI BORGHERINI. ROM, PALAZZO CORSINI

Wenn es auch mißlich ist, lediglich nach einer Reproduktion eine Hypothese aufzustellen, so scheinen mir die Gründe, die ich vorbringe, gewichtig genug zu sein, um sie der Öffentlichkeit zugleich mit der Wiedergabe des schönen Bildes zu unterbreiten. Es ließe sich nur einwenden, daß das Original möglicherweise nicht die Qualitäten eines eigenhändigen Werkes des Giorgione zeige.

Da aber Herr Ravaglia selbst die Ausführung in Superlativen der Bewunderung preist und erklärt, daß die edle Schönheit des Bildes, seine koloristische Kraft, die freie Pinselführung und der sichere Farbenauftrag ebenso wie die Durchgeistigung der Figuren auf der Höhe der besten Werke des Giorgione ständen, so fällt auch dieses Bedenken fort. Man muß der römischen Staatsgalerie Glück wünschen zur Erwerbung des köstlichen Bildes, das sie wohl ohne Scheu nicht dem Schüler und Nachahmer, sondern dem Begründer der venetianischen Malerei des Cinquecento überantworten darf.

Digitized by Google

KASPAR DAVID FRIEDRICH, LANDSCHAFTSZEICHNUNG. FEDER. 1801
IM BESITZE DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

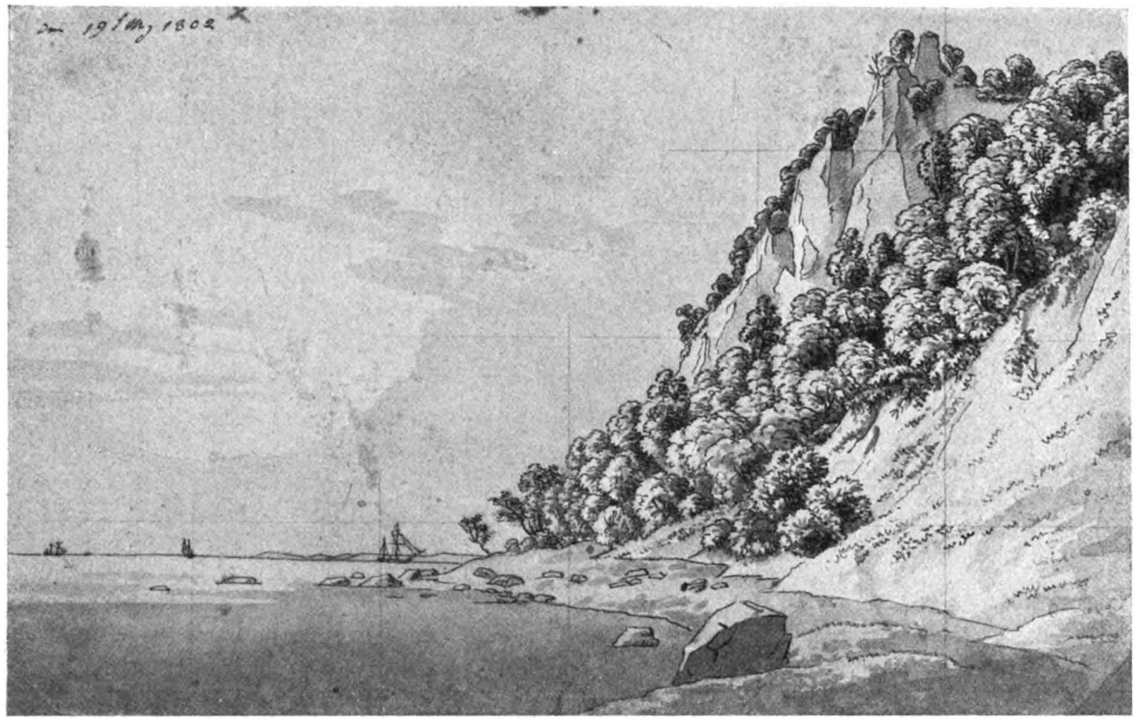
ERINNERUNG AN CASPAR DAVID FRIEDRICH

VON

KARL SCHEFFLER

Zur selben Zeit, als Bernt Grönvold in Tirol den ganz verschollenen Maler und Zeichner Wasmann entdeckte, als er dessen Selbstbiographie herausgab und seinen liebevollen Entdeckereifer auch den beiden Rohden, dem vergessenen Hans Beckmann und andern bescheidenen Künstlern dieses deutsch-römischen Kreises zuwandte, war ein anderer Norweger geschäftig, uns wieder mit einer der reinsten deutschen Künstlererscheinungen des neunzehnten Jahrhunderts, mit Caspar David Friedrich, lebendig bekannt zu machen. Andreas Aubert war auf die Gestalt Friedrichs gestoßen bei den Studien, die er für sein Buch über Dahl machte; und die Gestalt hatte ihn so gefesselt, daß er, nach Vollendung der Arbeit über den norwegischen Landschafter (der in Deutschland, in Dresden lange Zeit gelebt und gewirkt hatte und dabei zu seinem Hausgenossen Friedrich in enge Beziehungen getreten war), sein ganzes Interesse diesem deutschen Künstler und dessen engerem Kreise widmete. Im dritten Jahrgang dieser Zeitschrift schon hat Aubert in einem langen Aufsatz Rechenschaft über seine ersten Studien gegeben; und noch im neunten Jahrgang hat er, gelegentlich eines Aufsatzes über

Digitized by Google

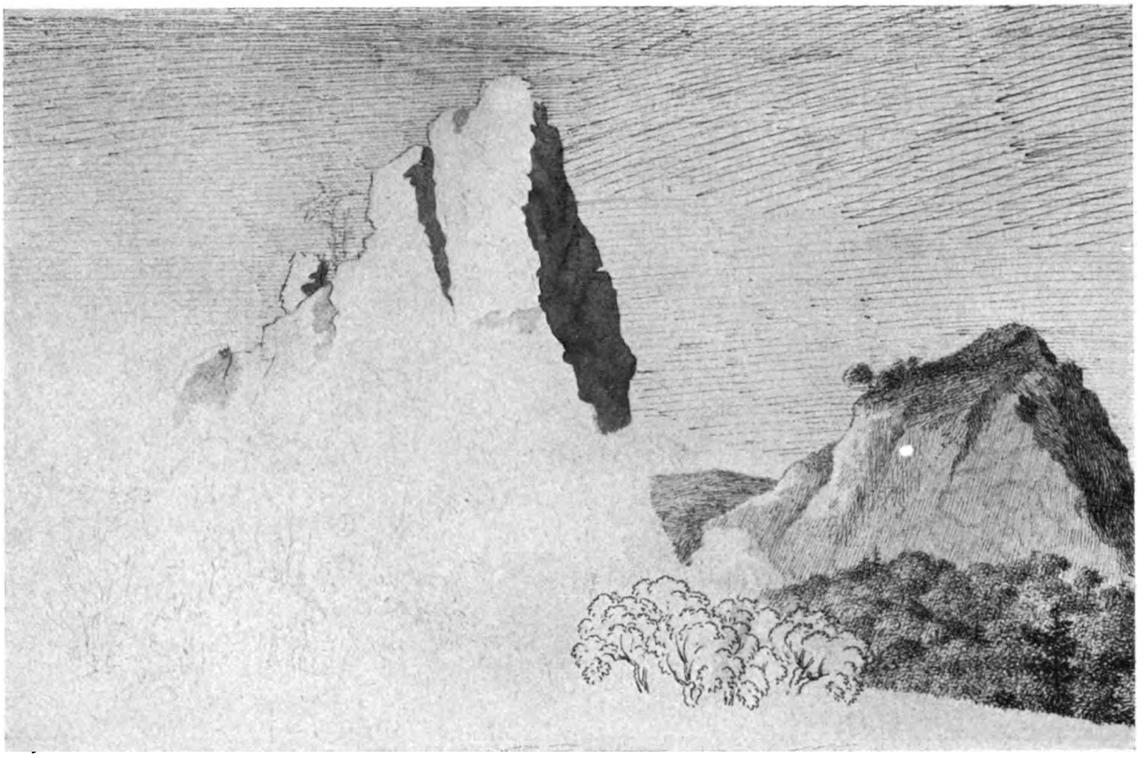


KASPAR DAVID FRIEDRICH, LANDSCHAFTSZEICHNUNG. RÜGEN. FEDER UND TUSCHE. 1802
IM BESITZE DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

„die Patriotischen Bilder Friedrichs", die Leser gebeten, ihm im Interesse seiner langjährigen Forschungen über Friedrich, Mitteilung zu machen, wenn ihnen etwas von Bildern, Briefen oder andern biographischen Papieren vor Augen kommen sollte. Zwei Jahre darauf, im Sommer 1913 ist Aubert dann plötzlich gestorben. Und damit haben die Studien über Friedrich und über dessen Kreis (siehe den Aufsatz Auberts über August Heinrich im VI. Jahrgang, Seite 319 und 381) vorläufig ihr Ende gefunden. Wieder war es nur ein einziger Mann gewesen, der die schwierige Aufgabe auf sich genommen hatte. Schwierig ist die Aufgabe, weil gewisse Teile der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, wegen der provinziellen Enge, in der sich alles abgespielt hat, mühsamer zu durchforschen sind, als die italienische Renaissancekunst es ist. Es gehört eine unendliche Geduld, eine angeborene Lust für Kleinarbeit, eine gewisse liebenswürdige Schrullenhaftigkeit dazu, um ein Leben dem Studium über Friedrich, über seine Zeit und seine Umwelt zu widmen. Ein solches Studium ist etwas wie eine kunstwissenschaftliche Idylle; und dafür fehlen der Zeit die Voraussetzungen.

Was aus dem Material Auberts geworden ist, wissen wir nicht. Es wurde einmal erzählt, das Material solle der Hamburger Kunsthalle oder einem der dort beschäftigten Kunsthistoriker übergeben werden. Doch ist inzwischen nichts bekannt geworden, daß an einer Biographie Friedrichs gearbeitet wird. Es wäre, in dieser Zeit der Fabrikation von Kunstbüchern, natürlich längst von unberufener Seite geschehen, wenn die Arbeit nicht eine sichere Kenntnis aller Umstände, ein feines, zärtliches Gefühl und eine behutsam sichtende Hand erforderte. Daß die Aufgabe nicht von einem rücksichtslos unternehmerhaft vorgehenden Kunstschriftsteller ergriffen und verdorben worden ist, muß mit Befriedigung erfüllen. Ebenso stark ist aber der Wunsch, es möchte sich nun bald der legitime Erbe Auberts melden, der die von dem Norweger begonnene Arbeit mit einem freieren Blick für das Ganze, als Aubert ihn gehabt

Digitized by Google



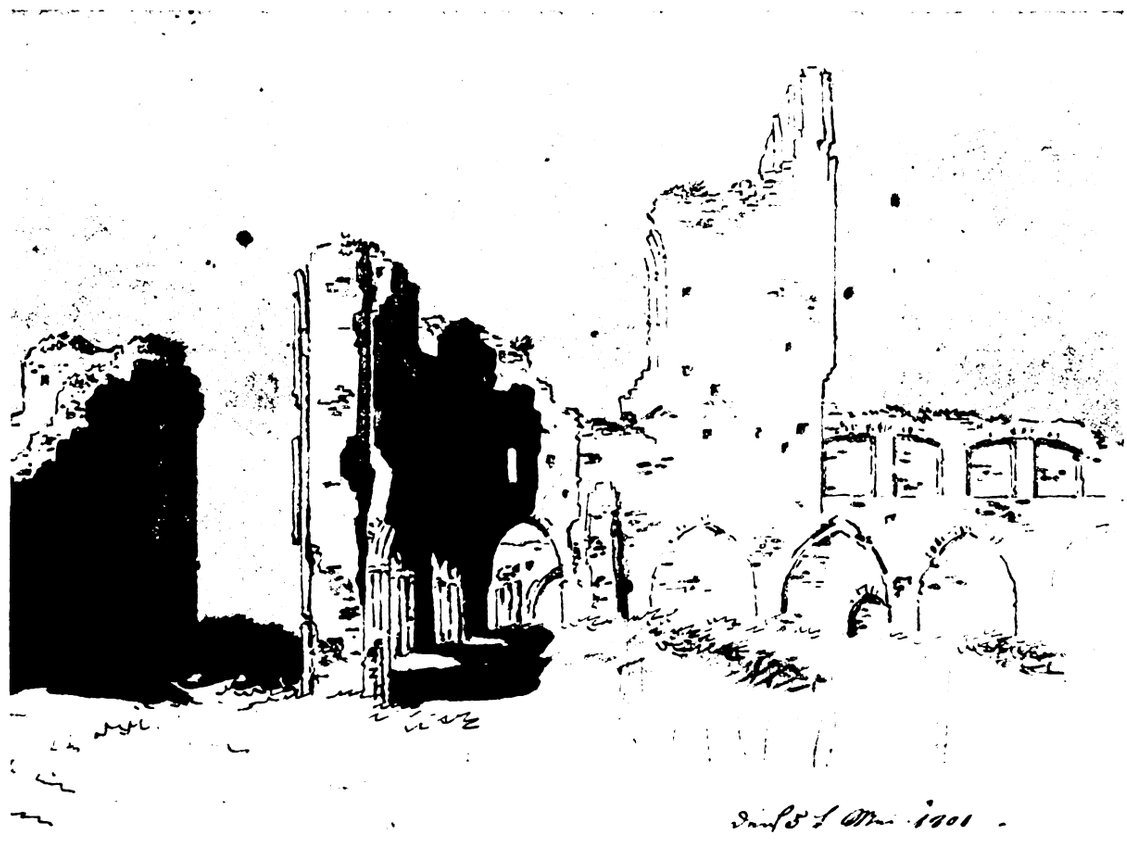
KASPAR DAVID FRIEDRICH, LANDSCHAFTSSTUDIE. RÜGEN. FEDER UND TUSCHE
IM BESITZE DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

hat und als Entdecker haben durfte, zu Ende führt, der organisch und ohne sich romantisch verstricken zu lassen, zu verarbeiten weiß, was zwischen Aubert und Lichtwark oft in der Hamburger Kunsthalle, vor den Bildern der deutschen Kleinmeister des neunzehnten Jahrhunderts, durchgesprochen worden ist. Lichtwark hat hier, in seinem Nachruf für Andreas Aubert auf die Bedeutung der Aufgabe nachdrücklich noch einmal hingewiesen, bevor er selbst von seinem Werk abgerufen wurde. Von Aubert schrieb er*: „Er war – es mag 1891 oder 1892 gewesen sein – zu mir nach Hamburg gekommen, um die Bilder Runges zu sehen, den er nur als Schriftsteller gekannt hatte, und brachte mir Caspar David Friedrich, von dem ich nur die „Heuernte" und den „Mondschein" der Dresdener Galerie gesehen hatte, ohne daraus die Bedeutung des Meisters erfaßt zu haben. Es war für uns die Zeit der ersten Entdeckungen oder Wiederentdeckungen in der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Die jüngere Generation hat keine Ahnung von der Wirrsal, aus der wir uns herauszuarbeiten hatten . . . . Wer solche Zeit nicht durchgemacht hat, kann sich keine Vorstellung davon machen, wie das plötzliche Auftauchen Auberts auf mich wirkte . . . Er war der erste von Typus der skandinavischen Forscher, der mir begegnete . . . Einer nach dem andern, Emil Hannover, Karl Madson, Pietro Krohn hat mir nachher die Herzstärkung seiner Teilnahme an den Werken der deutschen Künstler gebracht, lange Zeit, ehe in Deutschland eine neue Generation die Mitarbeit übernahm. Aubert fühlte ich mich ganz besonders verpflichtet, weil er der erste war . . . Sein Dahl ist leider nicht übersetzt worden und darum zu wenig bekannt. Sein Friedrich steckt noch im Manuskript. Es ist ein Kummer für seine Freunde, denken zu müssen, daß er den Erfolg dieses Buches nicht erlebt hat . . . . Was es für Deutschland bedeutet, wird erst klar werden, wenn sein Buch über Caspar David Friedrich erscheint, als dessen Wiederentdecker wir ihn ansehen dürfen".

Anlaß zu dieser Erinnerung an Andreas Aubert

* Jahrgang XI. S. 475.

Digitized by Google



KASPAR DAVID FRIEDRICH, ABTEI ELDENA. FEDER UND TUSCHE. 1801

IM BESITZE DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

und durch ihn an das zusammenfassende Werk, das über Caspar David Friedrich noch zu schreiben ist, giebt eine Sammlung von Zeichnungen, die sich im Besitz der Kunsthandlung Fritz Gurlitt befindet. Von den besten Blättern bilden wir hier einige ab, voller Befriedigung wieder einmal über Friedrich sprechen zu können. Denn es kommt jedesmal eine freundliche Stimmung über einen, wenn man sich mit diesem reinen Menschen und eigentümlichen Künstler beschäftigt. Ihm gelingt, was jedem echten Talent eigen ist: daß er einen mit stillem Zwang in seine Vorstellungswelt hineinzieht, daß man Zeitstil und Zeichenkonvention vergißt und die Empfindungen, die der Zeichner vor der Natur hatte, nach- und mitempfindet, als äußerten sie sich in dieser Stunde. In Friedrichs Wesen ist alles so sehr gelebte Natur, daß man Wirklichkeitsgefühl und Romantik, Beobachtung und Einfall, Empfindung und Gedanken nicht trennen kann; die Elemente sind fest verbunden: in der Idylle ist immer etwas Weites, und dem heroischen Drang ist eng das Idyllische verbunden. Vor seinen Zeichnungen sieht man Friedrich bei der Arbeit über die Schulter und erkennt, wie wenig seinem Talent jener Mystizismus bedeutet, den seine Zeitgenossen vor allem andern in seinen Arbeiten sahen. Vor den Zeichnungen wird das feine Urteil bestätigt, das der Arbeitsgenosse Dahl, nach Auberts Bericht gefällt hat. „War seine Vortragsweise auch oft etwas steif, so lagen darin doch die Grundzüge einer großen Naturtreue und feinen Beobachtung, getragen von einer Einfachheit in der Auffassung, die oft ans Peinliche oder Leere grenzte. Und nicht selten scheint Friedrich die Grenze zwischen Malkunst und Dichtkunst überschritten zu haben. In seinen Neigungen und Bedürfnissen duldete er keine, scheute er vielmehr all jene Überladungen, die jetzt die Welt

Digitized by Google

erdrücken. Darum trat er in diesen Dingen gewissermaßen als Opposition auf, ging auch, wie mir scheint, in jeder Hinsicht etwas zu weit . . . Künstler und Kunstkenner sahen in Friedrich nur eine Art Mystiker . . . sie sahen nicht Friedrichs treues und gewissenhaftes Naturstudium in allem, was er darstellte; denn Friedrich wußte und fühlte recht wohl, daß man nicht die Natur selber malt oder malen kann, sondern die eigenen Empfindungen – diese jedoch müssen natürlich sein."

Wir wissen, daß er in dieser Zeit ein Bild von Stubbenkammer für den Fürsten Putbus gemalt hat. Die hier abgebildeten Landschaftszeichnungen geben deutlich die charakteristische Landschaft an den Bodden und in den Kreidebergen am Meeresufer. Alles ist behutsam und sauber mit Feder, Tusche oder Bleistift gezeichnet und im Strich ist eine leise Pikanterie, wie die Freude an der Sicherheit sie gibt. Neben der ängstlichen Sorgfalt geht aber auch eine gewisse Kühnheit einher, ein Sinn

KASPAR DAVID FRIEDRICH, LANDSCHAFT MIT WEHR. AQUARELL
BERLIN, PRIVATBESITZ

Die Zeichnungen, von denen hier die Rede ist, sind in ihrer Mehrzahl um 1800 entstanden. Sie fallen in die Zeit, als Friedrich von der Akademie in Kopenhagen, wo er von 1794—1798 studiert hatte, zurückgekehrt war; und sie sind entstanden, bevor der Künstler im Jahre 1803 eine Wohnung in Loschwitz bei Dresden bezog. In der Zwischenzeit hat Friedrich sich wohl längere Zeit in seiner Heimatsstadt Greifswald aufgehalten (die Zeichnung auf Seite 98, die die Ruinen der Abtei Eldena bei Greifswald wiedergibt, beweist es), und hat von dort Ausflüge nach dem nahen Rügen unternommen.

für die großen Verhältnisse und ein Blick für's Ganze. Besonders fein in ihrer einfachen Wahrhaftigkeit der Empfindung ist auch das Landschaftsaquarell, das sich in Berliner Privatbesitz befindet. Es ist nicht größer als die Abbildung; aber Friedrich hat es verstanden auf kleinem Raum mit leichten Mitteln ganz die Innigkeit der Sommermorgenempfindung festzuhalten, die ihn beim Zeichnen beseelte, und sie jedem Betrachter nun auf's neue zu erwecken. Und das eben ist das Zeichen des über Stilwandel und Zeitkonvention hinwegwirkenden Talents.

Digitized by Google

KASPAR DAVID FRIEDRICH, STUDIEN. BLEISTIFT
IM BESITZE DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

Das Buch über Kaspar David Friedrich, das wir uns wünschen und das wir erwarten, kann ausgezeichnet sein durch den Nachweis eines starken und eigenartigen Talents, durch die Darstellung eines höchst liebenswürdigen und sonderlichen Menschen und durch die Schilderung einer Zeit, die in all ihrer Kargheit doch eine Wiege dessen war, was die Lebenden beglückt. Es wäre schade, wenn die reichen Vorarbeiten Auberts ungenützt liegen blieben. Es wäre unrecht gegen Kaspar Friedrich und gegen den Norweger, der die deutsche Kunst so innig geliebt hat.

KASPAR DAVID FRIEDRICH, SEPIAZEICHNUNG. 1801
IM BESITZE DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

Digitized by Google

UNSTAUSSTELLUNGEN

ERSTE RUSSISCHE KUNSTAUSSTELLUNG

Die „Erste russische Kunstausstellung", womit die Galerie Van Diemen, der Russenmode des Tages folgend, ihre neuen umfangreichen und sehr brauchbaren Ausstellungsräume Unter den Linden eingeweiht hat, ist eigentlich die zweite. Einige Jahre vor dem Krieg gab es in derselben Gegend schon einmal eine große Ausstellung alter und neuer russischer Kunst. Damals ist in dieser Zeitschrift geurteilt worden, daß die russische Kunst kaum jemals über eine ziemlich subalterne Abhängigkeit von westeuropäischen Vorbildern hinausgekommen sei, daß es, trotz Somoff und Bakst, eine russische Malerei von nationaler und zugleich europäischer Bedeutung nicht gäbe, geschweige denn eine Plastik, und daß die „revolutionären" Bestrebungen über ein künstliches Wild-tun nicht hinausgelangten. Angesichts der zweiten Veranstaltung, die den Zweck verfolgt, „alles zu zeigen, was geeignet ist, über die schöpferischen Errungenschaften der russischen Kunst in den Kriegs- und Revolutionsjahren Aufschluß zu geben", muß dieses Urteil noch uneingeschränkter wiederholt werden. Es ist Sitte geworden, solche Urteile nicht auszusprechen, wenn es sich um halb politische Kunstausstellungen handelt, um „Annäherung der Völker" und so weiter. Und seit 1914 herrscht ja eine wahre Sucht, die Kunst politisch zu traktieren. Bei den Eröffnungen erscheinen dann Staatswürdenträger und Reichsfestordner und sprechen Sätze, die ebenso banal wie falsch sind; und die Kritik, die auch einmal Anteil an hoher Politik haben möchte, stellt sich diplomatisch ein. Besser sind dadurch die politischen Beziehungen der Völker freilich nie geworden. Im Gegenteil, es haben solche Propagandaausstellungen oft zu Verstimmungen geführt und heimliche Glossen ausgelöst. Eine sachliche Kritik, die politische Einstellungen nicht kennt, bleibt auch in diesem Fall das Nützlichste. Die Kunst steht zu hoch, um politisch gebraucht, ja mißbraucht zu werden; sie ist der Wahrhaftigkeit eng verschwistert und es sollte bei ihrer Beurteilung nicht nur nicht gelogen, sondern auch nichts unterdrückt werden.

Daß in den Vorworten und Einführungen des Katalogs dieser Ausstellung abgegriffene Schlagworte und leere Redensarten in Menge benutzt worden sind, daß fast jeder Satz darin strittig ist, soll nicht tragisch genommen werden. Die Ausstellung könnte trotzdem gut oder wenigstens interessant sein. Sie ist aber schlecht und langweilig. Sie ist eine Anhäufung von süßem und saurem Kitsch, worin sich einige wenige bessere Arbeiten finden. Die Abstraktionen Westeuropas sowohl, wie seine überlebte Akademievirtuosität sind begierig aufgenommen und in's Russisch-Provinzielle übersetzt worden. Es ist kein einziges Maltalent da, das ohne weiteres kraft der ihm eingeborenen, national determinierten Begabung überzeugt. Und das liegt offenbar an der Konstitution der russischen Nation. Es fehlt, wie es scheint von Natur, der Boden für Malerei und Plastik. Er hat stets gefehlt. Und nicht nur in Rußland, sondern mehr oder weniger bei allen slavischen Völkern. Nach allen Erfahrungen sind die Russen kein Augenvolk; sie leben leidenschaftlich im Seelischen, nicht freudig mit der Erscheinung. Sie haben eine bewunderungswürdige Literatur hervorgebracht, sie haben herrliche mimische Instinkte und sind erfüllt von einer schweifenden Genialität im Menschlich-Allzumenschlichen, aber sie können nicht die ihnen eingeborenen Lebensmelodien in Formen der Malerei, Plastik und Architektur naiv verwandeln. Im Katalog wird entschuldigend gesagt, die russische Kunst sei jung. Aber das ist es nicht. Früh krümmt sich, was ein Häkchen werden will. Der Sinn des russischen Volkes ist akustisch gerichtet, nicht optisch; der Russe springt dem Leben an die Kehle, er läßt es nicht aus der Distanz auf sich wirken. Darum fehlt die erste Voraussetzung für Malerei und Plastik. Daran können die ehrgeizigen Bestrebungen des Kommissariats für Volksbildungswesen, daran kann aller Kunstunterricht nichts ändern. Die ausgestellten Schülerarbeiten verraten im besten Fall anempfundene Geschicklichkeit; und die Lehrer sind außerstande zu lehren, was neben dem Elementaren, allein eigentlich lehrbar ist: das Wirken der lebendigen Überlieferung. Es muß in den Kunstschulen Sowjet-Rußlands in Wahrheit ebenso barbarisch aussehen wie in den Ateliers. Überall fehlt das Wurzelhafte. Wie es denn auch nicht zufällig ist, daß die jüdische Intelligenz in der russischen Kunst stark vertreten ist, daß die Juden die reinsten und die westeuropäisch am besten orientierten Begabungen stellen.

Man findet in der Ausstellung Spiegelungen aller Richtungen, man sieht Malvirtuosen alten Stils, Vertreter eines provinziell gewordenen Impressionismus, Expressionisten mit vielerlei Rezepten, die sich selten über notdürftige Beherrschung der Kunstmittel erhoben, Kubisten, die alle zu sagen scheinen, was jene russische Malschülerin in ihrem primitiven Französisch zu Matisse sagte, als er vor ihrem Bild fragte, was sie eigentlich in der Natur suche: „je cherche le neuf", Suprematisten und andere Vertreter einer ganz gegenstandslosen Kunst, die zu reinen Konstruktionen in Holz, Metall, Papier usw. übergehen. Sieht man von einigen kleinen Arbeiten Chagalls ab, von Zeichnungen Altmanns, von den geschmackvoller kultivierten Bildern Sterenbergs, von Zeichnungen Archipenkos und von einigen kunstgewerblichen Arbeiten, so bleibt eine Masse übrig, die wie eine tragische Karikatur Westeuropas anmutet. Panoptikum!

Dieses kritische Ergebnis kann und darf nicht diplomatisch verschwiegen werden. Es darf um so weniger verschwiegen werden, als der Urteilende sich oft erschüttert gefühlt hat, von dem wahren Genie des russischen Volkes. Hier handelt es sich um Grundsätzliches. Es gilt von vornherein dem Glauben entgegenzutreten, den die Russen und ihre Freunde erwecken möchten, als sei die Revolution die Wiege einer neuen bedeutenden Kunst. Der Krieg hat auf

Digitized by Google

die Kunst innerlich keinen Einfluß gehabt, die Revolution wird auch keinen haben. Die Kunst braucht nie irgendwie „befreit" zu werden; sie ist stets, sofern sie wahre Kunst ist, im Innersten frei, unter Ludwig dem Vierzehnten so gut wie unter Ludwig Philipp, in der Monarchie wie in der Republik, unter der Herrschaft der Kirche sowohl wie unter dem Protektorat der kapitalistischen Bourgeoisie. Es ist ihr tiefstes Wesen innerlich frei und selbstherrlich zu sein und sich jeder äußeren Gewalt ohne Verlust an Schöpferkraft fügen zu können. Umgekehrt ist zu schließen: weil die russische Kunst diese eingeborene Freiheit des Instinkts vermissen läßt, so müssen, trotz der Revolution, die Künstler unfrei im Menschlichen sein. Diese innere Freiheit allein, die Dostojewskij im sibirischen Gefängnis im höchsten Maße erwarb, gilt es. Die Freiheit vor Gott entscheidet, nicht die vor den Menschen. Karl Scheffler.

BERLIN

Die Ausstellungen der Juryfreien Kunstschau beweisen von Jahr zu Jahr, daß auch in der Kunst die Zeit der Koalitionen gekommen ist. Schon gelegentlich der Ausstellung der Freien Sezession im Jahre 1918 ist hier gesagt worden, die Zeit der kleineren Sezessions-Ausstellungen sei vorüber und es sei eine Tendenz zu allgemeineren Veranstaltungen wieder zu spüren. Dieses hat sich als richtig erwiesen, zum ersten durch den Aufschwung, den die liberal gemachten Ausstellungen der Akademie unter Liebermanns Leitung genommen haben, zum zweiten dadurch, daß die großen Berliner Kunstausstellungen am Lehrter Bahnhof zu Koalitions-Ausstellungen geworden sind, die alle Gruppen von rechts nach links umfassen, und zum dritten durch die Entwicklung, die die Juryfrei Kunstschau genommen hat. Freilich ist diese Entwicklung zum großen Teil Verdienst einer sehr verständigen Leitung; doch hätte Herr Sandkuhl mit seinen Helfern bei aller Mühe nichts erreicht, wenn die Verhältnisse die dieser jährlichen Kunstschau zugrunde liegende Idee nicht bestätigt und gefördert hätten. Es hat sich wie von selbst gemacht, daß die Juryfreie Kunstschau immer mehr zu einer jurierten Ausstellung geworden ist, juriert freilich nicht unmittelbar durch Fachrichter, sondern durch Einladungen an erwünschte Künstler, und durch die Art der Gruppierung, Aufstellung und Sichtung der Kunstwerke. Es hat sich in wenigen Jahren etwas wie ein Stamm von begabten Künstlern eingefunden, und so sind die Ausstellungen von Jahr zu Jahr gewichtiger geworden. Es ist jetzt vielleicht an der Zeit den letzten Schritt zu tun und diese Jahresveranstaltungen mit den Großen Berliner Kunstausstellungen zu vereinigen. Schon aus äußeren Gründen wäre es erwünscht, die Juryfreie braucht viel Raum. Der ist nur am Lehrter Bahnhof vorhanden. Da die Glashallen im Sommer aber von der großen Berliner in Anspruch genommen werden, bleibt für die Juryfreie nur der Winter. Und in dieser Jahreszeit ist der Aufenthalt in den unheizbaren Hallen mit dem eine unendliche Kälte ausströmenden Steinfußboden faßt unmöglich. Diese Äußerlichkeit ist nicht zu unterschätzen. Man kommt bei hochgeschlagenem Rockkragen und kalten Füßen nicht in Stimmung, das Publikum bleibt weg, die Verkäufe leiden und der Betrachter hat nicht das Gefühl behaglichen Genußes. Das Ausstellungswesen steht heute auf einem Punkt, wo sich diese Vereinigung der Jahresausstellungen durchführen läßt. Sind doch auch die großen Sommerausstellungen der letzten Jahre insofern schon juryfrei gewesen, als jede Gruppe frei war auszustellen was sie wollte. Auch würde es genügen, wenn jährlich eine Eliteausstellung in der Akademie stattfindet und eine große Verkaufsausstellung am Lehrter Bahnhof. Das übrige würden die Kunstsalons schon besorgen.

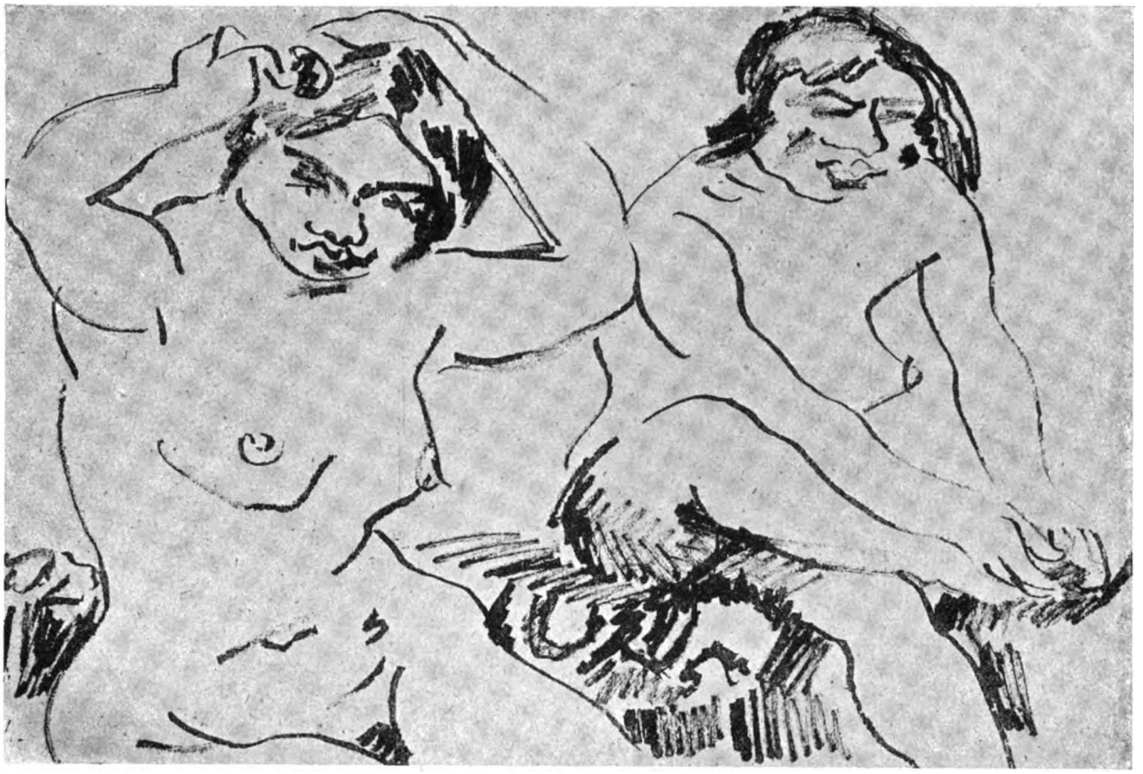
Daneben lehrt der schöne Erfolg der Juryfreien Kunstschau etwas, wovon an dieser Stelle auch schon, gelegentlich der Ausstellung in der Orangerie des Parkes von Sanssouci vor anderthalb Jahren, nachdrücklich die Rede war. Die Lehre ist, daß auch die gute Ausstellung das Werk einer Persönlichkeit ist. Die jährlichen Veranstaltungen der Juryfreien Kunstschau gelingen gut, weil im wesentlichen ein einziger Mann regiert, der seine Sache versteht. Eine Mischung von Freiheit und Diktatur ist in vielen Fällen eben das rechte. Wo die Freiheit mit dem Gelingen Hand in Hand gehen soll, muß immer etwas Despotie sein. Wenn man von diesem Gedanken ausgeht, muß es möglich sein, in den nächsten Sommern in einer einzigen Veranstaltung alles wesentliche der Jahresproduktion zu zeigen, für gute Verkaufsmöglichkeiten zu sorgen und zugleich lebendige und interessante Ausstellungen zu machen.

Über die Juryfreie dieses Jahres braucht in einzelnen nur angemerkt zu werden, daß das Niveau sich wieder gehoben hat. Ohne daß aber irgendwo besonders begabte Arbeiten einen festen Mittelpunkt bilden. Jedenfalls steht dieser zum großen Teil doch zufällig zusammengekommene Ertrag eines Jahres entschieden über dem, was uns die Russen als Quintessenz ihrer neuen Kunst zu gleicher Zeit bei van Diemen zeigen. Es wäre interessant genug die Ausstellung im einzelnen zu besprechen, Namen zu nennen und bestimmte Werke zu beurteilen. Dafür fehlt für diesesmal der Raum. Diesen oder jenen Namen aber nur registrierend zu nennen, wäre nichtssagend. So mag es denn bei diesen allgemeinen Anmerkungen bleiben, und bei dem Ausdruck der Hoffnung, daß uns das mutig Begonnene und mit schöner Folgerichtigkeit Entwickelte schon im nächsten Jahr in einer klugen Verschmelzung mit den Sezessionen als große Sommerausstellung entgegentreten möchte.

•

Der Züricher Wilhelm Schmid stellt seit einigen Jahren regelmäßig in der Galerie Carl Nicolai aus. Stets erweckten seine Arbeiten Achtung, ohne daß man aber den Antrieb spürte etwas darüber zu sagen. In diesem Jahr endlich hat der Künstler einen entscheidenden Schritt getan. Er zeigt Aquarelle und Zeichnungen aus Italien, in denen es ihm gelungen ist, einen schulmäßigen Stilismus mit einer lebendigeren Anschauung in Übereinstimmung zu bringen. Es ist noch immer viel Ornament, Erinnerung an heroische Landschaft, modische Primitivität und Atelierkonvention in den Aquarellen und Zeichnungen; doch hat der Anblick italienischer Stadtlandschaften offenbar belebend auf das vorher zu eng im Stilbegriffe eingeschnürte Naturgefühl gewirkt Um so mehr als das streng Kubische der italienischen Städtebilder mit der Form, die Schmid

Digitized by Google



MAX PECHSTEIN, PINSELZEICHNUNG

AUSGESTELLT IN CASPERS KUNSTSALON. MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNR FRITZ GURLITT, BERLIN

sich erkoren hat, gut übereinstimmt. Man spürt den ernsten und streng-anmutigen Arbeiter; und der verdient einen Zuruf.

*

Corinths Aquarelle und Zeichnungen waren in einer schönen Auswahl bei Dr. Erwin Rosenthal in der Bendlerstraße zu sehen. Einige der Aquarelle aus den letzten Jahren gehören mit zum Besten, was Corinth jemals gemacht hat.

*

Der Galerie Flechtheim ist es gelungen, eine schöne Ausstellung von Bildern, Zeichnungen und graphischen Arbeiten André Derains zustande zu bringen. Es ist die beste Derain-Ausstellung, die jemals in Berlin zu sehen war; sie ermöglicht den Künstler in seinen Wesenszügen zu erkennen und seine Kunst zu beurteilen. Was die Ausstellung uns sagt, soll im nächsten Heft ausführlicher dargelegt werden.

*

In Caspers Kunstsalon war ein Raum mit gut gewählten Arbeiten von Pechstein zu sehen. Besonders eine Wand, auf der eine Anzahl Zeichnungen wirkungsvoll gehängt waren, machte Eindruck und wies den Betrachter auf das Thema: Pechstein als Zeichner hin. Wir haben längst die Absicht dieses Thema in „Kunst und Künstler" zu behandeln und warten nur auf die günstige Gelegenheit, die uns dafür Raum gewährt. So ist es also nicht nötig gelegentlich dieser Veranstaltung schon Grundsätzliches zu sagen. Wir begnügen uns auf die anregende kleine Ausstellung hinzuweisen und zwei der dort gezeigten Arbeiten abzubilden. Auch diese beiden Blätter verraten schon dem ersten Blick, welch ein sicherer, begabter Zeichner Pechstein ist, mit welcher Selbstverständlichkeit er den Natureindruck hinschreibt, und in welch hohem Maße die zeichnende Hand die Fähigkeit hat, aus der vielfältigen Natur eine einzige Anschauung zu gewinnen und sie mit schnellen Strichen so zu gestalten, daß die Merkmale eines persönlichen Stils da sind.

*

Im Kunstgewerbemuseum bewies Lucian Bernhard mit einer umfangreichen Ausstellung seiner Plakate, Packungen, Inserate und Geschäftsdrucksachen, wie sehr er im letzten Jahrzehnt das Straßenbild Berlins beeinflußt hat. Es gehen einem in dieser Ausstellung tausend Erinnerungen an die Straße, die Untergrundbahn, an Schaufenster und Zeitung durch den Kopf. Das Prinzip der Bernhardschen Reklamekunst ist eine derb elegante Sachlichkeit; er wirkt nicht durch Witz, sondern durch Konstatierung. Er weiß geschickt, geschmackvoll und mit Wirkungskraft gegenständliche Formeln und ein paar schlagende Formen zu finden. Und er weiß vor allem so gut mit der Schrift Bescheid, daß ihm das Wagnis geglückt ist, eine eigene Schrift zu erfinden. Das Fette, das in dieser Schrift ist, bildet ein

Digitized by Google

MAX PECHSTEIN, FARBIGE ZEICHNUNG

AUSGESTELLT IN CASPERS KUNSTSALON

MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

Merkmal der ganzen Arbeitsweise. So sehr Bernhard sich immer um schlanke Eleganz bemüht hat; sein Temperament hat etwas biermäßig Schweres und in aller Großstadtnervosität etwas Behagliches.

Man muß mit großer Achtung von dieser gewerblichen Leistung sprechen. Um so mehr als sie in solcher Reife ziemlich allein steht. Aber man darf auch nicht einen Augenblick die höheren, die letzten Möglichkeiten einer künstlerischen Reklame vergessen, man darf nicht übersehen, welch ungeheurer Abstand von diesen vorzüglichen Arbeiten noch ist, bis zu Wunderwerken künstlerischer Reklame und künstlerisch- gewerblicher Druckbehandlung, wie Lautrec sie uns hinterlassen hat. Karl Scheffler.

*

In den Räumen der Staatlichen Bildstelle in der Wilhelmstraße hatte die Meßbildanstalt die stattliche Reihe ihrer Aufnahmen vom Bamberger Dom zu einer Ausstellung vereinigt. Die prachtvollen Photographien vermitteln einen lebendigen Eindruck von der mächtigen Monumentalität dieses Bauwerks, von der kubischen Gliederung seiner turmumrahmten Masse und von der strengen Schönheit seiner Architektur. Sie lassen auch die weiträumige Wirkung des Innern wenn auch unvollkommen und eben nur von ungefähr ahnen. Man wandert an den Blättern die Schauseiten des Gebäudes ab und betrachtet wieder mit ehrfürchtigem Staunen den großartigen plastischen Schmuck der Portale, der Adamspforte und des Fürstentors. Auch das skulpturale Schmuckwerk des Innern ist in lückenloser Bildfolge vorhanden: die kühnen Reliefs von den Schranken des Georgenchors mit den leidenschaftlich streitenden, von Ausdrucksfülle berstenden Figuren der Apostel und Propheten, die Heimsuchungsgruppe mit der anmutigen Marienfigur und der sibyllenhaften Elisabeth und die ganze bekannte Reihe der übrigen Statuen. Und man gesteht sich bei der Betrachtung dieser schönen, von mehrfach wechselnden Standpunkten aufgenommenen Bilder, daß sie nicht nur ein wertvolles Hilfsmittel bilden, um das Gedächtsnis zu stützen, sondern daß sie auch eine gute Gelegenheit geben, manche Einzelheit besser und genauer zu studieren, als es vor den an Ort und Stelle oft schon zugänglichen Originalen möglich ist.

Die Ausstellung dieser Bildfolge, durch die in anschaulicher Weise eines der großartigsten Denkmäler romanischer Baukunst in seinen wesentlichsten Teilen vorgeführt wurde, war ein dankenswertes Beginnen, das hoffentlich bald fortgesetzt werden wird. Das kostbare Anschauungsmaterial, das in den Plattenmagazinen der Meßbildanstalt ein verborgenes Dasein fristet, könnte in dieser Form auch weiteren Kreisen nutzbar gemacht werden. Es sind Aufnahmen der großen Baudenkmäler aller Epochen vorhanden. In wechselnder Folge ausgestellt würden sie ein eindrucksvolles Bild vom Wesen deutscher Baukunst vermitteln.

W. C. B.

NOTIZ

Durch ein Versehen ist im vorigen Heft zu dem Aufsatz über Marc Chagall vergessen worden anzumerken, daß die Galerie Van Diemen in Berlin das Recht der Reproduktion hat, und daß die Abbildungen mit ihrer Erlaubnis wiedergegeben worden sind.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

Über Jakob Burckhardts Sprache.

Vor kurzem hat Josef Oswald in einem bei Benno Schwabe & Co. in Basel erschienenen Büchlein „Unbekannte Aufsätze J. Burckhardts aus Paris, Rom und Mailand" herausgegeben. Es sind Feuilletons, die Burckhardt in den Jahren 1843, 1846 und 1847 für die Kölnische Zeitung geschrieben hat. Wiegt auch der Inhalt dieser Zeitungsartikel über „die Königliche Bibliothek in Paris", über „Italienische Erfahrungen", über „Rom in der heiligen Woche" und über das römische Bettlerwesen nicht schwer, so sind sie doch eine reizende Lektüre, die zu einigen allgemeinen Beobachtungen über Burckhardts Sprache verlockt.

Burckhardt hat in seiner Jugend viel für die Presse geschrieben, (allein 33 politische Aufsätze für die Kölnische Zeitung während seiner Tätigkeit als Redakteur der Basler Zeitung) und er hatte Erfolg als Journalist, weil ihm von früh an das Ideal des guten Stiles vor Augen stand. 1842 schreibt er an Gottfried Kinkel: „ein Gelübde habe ich mir getan: mein Leben lang einen besseren Stil schreiben zu wollen und überhaupt mehr auf das Interessante, als auf trockene, faktische Vollständigkeit auszugehen." Er wollte nicht nur von Gelehrten gelesen werden, sondern nach dem Bekenntnis im Vorwort seines ersten großen Buches, der Zeit Constantins des Grossen, von „denkenden Lesern aller Stände". Dies Publikum ist Burckhardt im Grunde erst jetzt zugefallen. Das Geschlecht, dem der Lebende seine Meisterwerke schenkte, achtete kaum auf ihre literarische Form, ja diese hat den Autor sogar manchem Fachgenossen von der strengen Observanz verdächtig gemacht. Die Generation, zu der der tote Burckhardt aus immer neuen Brief bänden, aus Nachlaßpublikationen und Neudrucken seiner Erstausgaben spricht, liebt ihn nicht zuletzt deshalb, weil er mehr als ein Gelehrter, weil er ein großer deutscher Schriftsteller ist, sie gibt sich willig dem Zauber seiner Sprache hin, die, hier gekühlt von Ironie eines freien Geistes, dort durchglüht vom Ethos einer schönen Seele, nie mit Absicht originell, stets aber vom Grunde aus original ist.

Als Kind des sprachgewaltigen alemannischen Stammes und als Sproß einer Familie von Kanzelrednern brachte Burckhardt Anlage und Lust zur Wortbeherrschung mit auf die Welt. Aus Erbe und Gabe der Natur schufen aber erst Übung und bewußte Erziehung jenes vieltönige Instrument der Burckhardtischen Prosa, auf dem sein Geist so souverän zu spielen wußte. Das Bewußtsein, im Wort sein eigentlichstes Ausdrucksmittel zu besitzen, hat Burckhardt lange an seine poetische Sendung glauben lassen. Nicht ohne Glück wandelte er in dem Gedichtbändchen „E. Hämpfeli Lieder" in den alemannischen Spuren Hebels, und das namenlos erschienene Heftchen „Ferien — eine Herbstgabe" birgt manche schöne Strophe von eigenem Klang. Daß Mörike in seinem Besten Goethe ebenbürtig sei, Burckhardt hat es schon 1870 erkannt. Wenn auch der reife Mann, seiner Grenzen bewußt und viel zu ehrfürchtig wahrer Kunst gegenüber um Dilettantismus im eigenen Hause dulden zu können, die dichterischen Versuche verbirgt, so wirkt doch die angeborene poetische Kraft als belebendes und bildendes Element in Burckhardts ganzem Schaffen nach und bricht manchmal strahlend hervor. Wie wundervoll z. B. der aus dem Geiste der Bildwelt des Rubens gefundene Vergleich: „es ist, als hätten sich Religion, Fürstenmacht, Sage, Mythus und Poesie aller Zeiten, dazu der Kreis der Seinigen und seines vertrauten Umgangs, ja die elementare Natur als mächtige Tierwelt und Landschaft vertrauensvoll an ihn gewandt, er möge sie auf seine Adlerschwingen nehmen"!

Burckhardts Sprachbegabung machte ihn zum Plauderer von Gottes Gnaden und zu einem der eindrucksvollsten Redner.

Digitized by Google

Alle Besucher erzählen davon, daß ihnen die Stube in der St. Albansvorstadt in Basel, in der es an dem üblichen Anregungsapparat des Ästheten völlig fehlte, reich, glänzend und unvergeßlich geworden ist durch Geist und Wort ihres Bewohners. Auf dem Katheder sprach Burckhardt frei, ganz Herr seiner mit Anschauung gesättigten Rede. Sein Sprechstil hatte weder das Pathos und die Hitze eines Treitschke, noch die Kühle und Neutralität Rankes, er durchlief alle Farbentöne von sachlicher Nüchternheit bis zur Ergriffenheit, vom tiefsten Ernst bis zu elegantem Scherz. Paul Heyse, der doch auch von sprachlichen Dingen etwas verstand, nannte 1860 Burckhardts Sprache: „leichtschenklich, rasch, mit Lichtern sparsam und an der rechten Stelle mit allen Kunstmitteln zu plastischen Bildern freigebig", neben der Anmut des Stiles entzückte ihn wie andere „die hohe Ironie, die wie ein ätherisches Salz alle Poren durchwittert".

Zu angeborenem Sprachgefühl kam erworbene Sprachkenntnis. Durch die hohe Schule der antiken und der lebenden römischen Weltsprachen ist Burckhardt begeistert gegangen. Mit wieviel Gefühl, Achtung und tiefem Verständnis behandelt er in der „Kultur der Renaissance" die italienische Sprache, „diese geliebte, gepflegte, auf alle Weise geschmeidig gemachte Sprache" als die „Basis der Geselligkeit". Burckhardts Lieblinge waren die französischen Enzyklopädisten, deren Klarheit, Eleganz und Ironie ihn entzückten. Er meinte, auch Rankes schriftstellerischer Erfolg erkläre sich daraus, daß dieser bei den Franzosen gelernt habe, „er mag es nur nicht Wort haben".

Burckhardt schuf sich in bewußter Selbsterziehung seinen sinnenhaften, unendlich beweglichen, von Kern und Kraft der Volkssprache, wie von den Feinheiten der Gesellschaftssprache sich nährenden Stil. Da sein kunstgeschichtliches Ziel ein neues war: Anleitung zum Kunstgenuß, Orientierung der Forschung nach künstlerischen Problemen, mußte auch seine Sprache in Begriffsbildung, Anschaulichkeit und Ausdrucksreichtum neu geformt werden. „Du siehst", schreibt Burckhardt im Vorwort des „Cicerone" an Franz Kugler, „wie ich mit unserer schon etwas bejahrten, ästhetischen Sprache gekämpft habe, um ihr ein eigentümliches Leben abzugewinnen"

Aber Burckhardts Kampf mit der Sprache hat ihn nur zum Siege geführt, weil alles, was er dachte und schrieb, durch und durch mit Leben getränkt ist. Diese innere Lebendigkeit wird fühlbar bis hinein in die ganz persönliche Färbung der Sprache, bis in den unverwechselbaren Ton und Fall des Satzes. Daß hinter dem Stil eines großen Schriftstellers nicht nur Talent, Wissen und Übung stehen, sondern der ganze Mensch mit allem, was er ist und hat, das lehrt eine einzige von Jakob Burckhardt geschriebene Seite: es ist, als fühlten wir den Puls des Lebens näher schlagen.

Wilhelm Waetzoldt.

Carl Justi: Briefe aus Italien. Verlag von Friedrich Cohen, Bonn 1922.

Diese Briefe, die der Biograph Winckelmanns vor der Niederschrift des zweiten Bandes seines Hauptwerkes in den Jahren 1867 bis 1869, also als Fünfunddreißigjähriger aus Italien an seine Familie in Marburg geschrieben hat, sind uns besonders willkommen, weil wir vom Persönlichen Carl Justis bisher wenig wußten und in diesem Fall doch einmal berechtigt sind wißbegierig zu sein. Wir sind berechtigt, weil die von Justi geleistete Gelehrtenarbeit bedeutend genug ist, um sein Leben zu einem Gleichnis zu machen; auch das persönliche Erleben dieses Mannes geht die Geschichte an. Zwei Drittel aller gedruckten Briefwechsel namhafter Männer und Frauen sind überflüssig, weil sie die Gestalten und ihre Lebensarbeit nicht bedeutender erscheinen lassen, sondern verkleinernd wirken. Mit Justis Briefen ist es anders Es steht weniges in seinen Briefen, was nicht allgemein interessierte, trotzdem es sich um Familienbriefe handelt. Dieser Mann blieb auch den nächsten Angehörigen gegenüber sachlich; aber er zeigt dabei doch mehr von seinem Menschentum als irgend sonstwo. So hat der Leser den Genuß, das oft beschriebene Italien noch einmal in einer neuen Weise zu erleben, das Sachliche durch das Menschliche und das Menschliche durch das Sachliche erklärt zu sehen, und einen von Natur spröden, verschlossenen Menschen im warmen Licht der südlichen Sonne auftauen und aus sich herausgehen zu sehen.

Anstatt eine Rezension im einzelnen zu geben, ziehe ich es vor, auf das wertvolle Buch mit Nachdruck nur hinzuweisen und im übrigen eine Briefstelle zu zitieren, die besonders hell das Menschliche dieses mühsam durch Theologie, Philosophie und Archäologie dahingegangenen Kunstforscher großen Stils beleuchtet. Der Brief ist 1868 in Venedig geschrieben worden und an die Schwester gerichtet.

„Wenn ich zuweilen von meiner bevorstehenden Rückkehr in Ausdrücken spreche, die vielleicht in Briefen an die Heimath nicht sehr am Platze sind, so darfst du mich nicht mißverstehen. Grade daß ich meiner Stimmung so umumwunden frei Lauf lasse, kann beweisen, daß ich ein gutes Gewissen habe. Sonst würde ich, wenn auch nicht in leidenschaftlichen Ausdrücken meine Heimwehqualen schildern, so doch jene Stimmung auszusprechen mich hüten. Die Wahrheit ist, daß es für mich eine angenehme und eine unangenehme Hälfte in den Beziehungen meines Lebens in Marburg gegeben hat, und wieder geben wird. Ich habe immer gesagt, und glaube es auch jetzt noch, daß ich eine bessere äußere Existenz, als ich sie in der Villa Schmidt gehabt, für mein Leben nicht wünsche; die Arbeit, sobald sie sich auf Gegenstände bezieht, die im Kreise meines literarischen Lebensplanes liegen, ist mir ein Vergnügen; Ehren und Aemter haben für mich keinen Reiz; Geld brauche ich nicht mehr, als zum bequemen Auskommen und freilich einer Reise jährlich. Gewohnt, auf mir selbst zu stehen, und Entschließungen, Kämpfe in mir selbst abzumachen, ist es mir nicht einmal unbedingtes Bedürfnis zu Zeugen und Theilnehmern von Freuden und Schmerzen des Lebens andere zu haben. I can live alone. Wie glücklich würde ich sein in einer thätigen, lehrenden und schriftstellerischen Existenz, und den überarbeiteten Kopf dann in Marburgs himmlischer Umgebung, im Kreis meiner Lieben, in Gesprächen über Dinge aus der heiteren, idealen Hälfte der Literatur, auszuruhen. — Die Nachtseite ist — meine Lehrthätigkeit, wo ich das, was von mir verlangt wird, nicht erfüllen kann und will, und wo das, was ich leisten kann und möchte, nicht verlangt wird; — eine leere herzlose

Digitized by Google

Gesellschaft, in der nur Langweile und Verdruß zu holen ist, und die man doch nicht vermeiden kann; — am Ende gar noch leere Geschäftskrämerei, über die man die kostbare Zeit verliert; so daß man verzweifeln müßte, wenn man sich nicht endlich ergiebt und selbst ein Philister wird. Das ist das köstliche des Lebens in der Fremde, daß man um niemand sich zu kümmern braucht, und an jedem vorbeigeht, der einem nicht gefällt. — Es ist wahr, meine Stimmung in den letzten Jahren war nicht die rosigste. Ich hatte beständig zu arbeiten, und doch wollte kein Resultat sichtbar werden; niemand ermuthigte mich, im Gegenteil, alles wetteiferte mich zu decouragieren, und doch mußte ich, um nicht verloren zu gehen, allen Rathschlägen entgegen handeln. Ich habe viel Spannkraft des Willens brauchen müssen, um jenes Leben so Jahre lang durchzuführen, anstatt die Sache über dem Knie abzubrechen und irgend etwas zu ergreifen, was mich aus jenem fatalen Engpaß befreit hätte. Zuletzt habe ich allerdings gesiegt; aber nach solchen mit Anstrengung verbundenen Siegen bleibt stets eine Erschöpfung zurück; und darum war mir diese große Abspannung und Freiheit in Italien so zur rechten Zeit gekommen. — Ich wollte sagen, das Gedächtniß jener Gemüthsstimmung, die mich in jenen dunklen Jahren beherrschte, wirkt unwillkürlich bei den Gedanken an die Rückkehr. Denkt auch der einst Kranke, der nun als frischer franker Jäger durch Thäler und Höhen streift, mit Sehnsucht an das Hospital, der frei gewordene an seine Kerkerwände zurück? Ich weiß recht gut, daß sich Lebensverhältnisse nicht wiederholen, daß es wahrscheinlich ganz anders werden wird, als ich jetzt ahnen kann. Ruhig bin ich, da ich weiß, daß ich nie mich durch die Umstände, oder wohl- oder übelgemeintes Drängen fortziehen lassen werde, gegen das zu handeln, was meine klare Einsicht ist, unb was niemand so beurtheilen kann, wie ich selbst. Ich maße mir nicht an, irgend jemand zu rathen, behalte mir aber auch vor, so gern ich fremden Rath anhöre, nur mir selbst zu folgen. Das Wort des Chamfort habe ich immer sehr wahr gefunden, daß die meisten Menschen Sclaven sind, weil sie das Wort »Nein« nicht aussprechen können."

Karl Scheffler.

Paul Renner: Typographie als Kunst. — Dies schmale Buch ist in einer ausgezeichneten Sprache geschrieben, die in jeder Zeile einen Verfasser erweist, der sich bis zum Grunde klar ist darüber, was er zu sagen hat. Und er versteht es, obwohl er in schöner Bescheidung beim gesetzten Thema bleibt, auf eine ungezwungene Weise die grundsätzlichen Fragen zu berühren, ohne deren Heranziehen heute auch das speziellste Thema der Kunst (und nicht nur dieser!) zu betrachten sinnlos wäre. — In sieben Kapiteln gliedert Renner den Stoff. Davon sind die letzten fünf für den Fachmann bestimmt: der Drucker, Setzer, Buchkünstler und nicht zuletzt der Verleger, der ja von allen denen etwas haben soll. Sie geben in knapper, eindeutiger Formulierung eine Fülle fachlicher Erfahrung und Einsichten, die nirgends als maßgebliche Dogmen auftreten sondern als Hinweise und Ratschläge eines, der selber zum Rechten auf manchen Umwegen gelangt ist und sie anderen will ersparen helfen. Durch zwei instruktive Schrifttafeln, die die Hauptetappen der Schriftentwicklung zeigen, findet der Text seine bildmäßige Ergänzung. Das letzte Kapitel „Typographisches A B C" ist nichts weniger als ein buchgewerbliches Lexikon in nuce. Sachregister und Abbildungen charakteristischer Schriften der letzten vier Jahrhunderte beschließen das Ganze. Ich kenne kein Werk, das zugleich so knapp und so komplex dies Thema behandelte; das so weit dem praktischen Bedürfnis entgegenkommt und so wenig die theoretische Grundsetzung vermissen läßt. Dieser sind vornehmlich die beiden Eingangskapitel gewidmet: sie stellen das Thema des Buches in einen großen Zusammenhang und sind lesenswert auch für den Nichtfachmann. Denn hier greift Renner, wenn freilich auch nur im Vorübergehen, über sein Thema hinaus und sagt so manches, das heute nicht oft und nicht nachdrücklich genug kann gesagt werden: zumal wenn es so straff und deutlich gefaßt ist. So spricht er von der anschaulichen Welterkenntnis der bildenden Kunst im Gegensatz zur begrifflichen der exakten Wissenschaft. Und er meint, daß diese auf Kosten jener übermäßig bei uns ausgebildet sei. Deshalb sei im künstlerischen Urteil jeder Buschmann uns überlegen: was ein Blick auf die Gegenstände seiner Umgebung beweise. Er betont ein ander Mal, daß die Kunst stets bilde und nie abbilde, daß es im eigentlichen Verstande eine naturalistiche Kunst nicht gäbe: denn Kunst und Natur gehörten zwei Sphären, die einander nie berührten. Und er kommt zu dem richtigen Schluß, daß vom Standpunkt des bildenden Künstlers ein Unterschied der Qualität zwischen Werken der freien und angewandten Kunst nicht bestehe: denn beider Aufgabe sei es, gesteigerte Sichtbarkeit zu schaffen. In Sonderheit weist er darauf hin, daß das Wort Kunstgewerbe nicht nur sprachlich ein Unding sei, sondern für jeden Menschen einer glücklicheren Epoche auch begrifflich gewesen wäre. Daß erst nach der Scheidung der handlichen von der geistigen Arbeit mit der Wandlung der alten Werkstätte zur arbeitsgeteilten Manufaktur und fortschreitend zur maschinenbetriebenen Fabrik als Protest und Reform jene Zwangsehe des Gewerbes mit der Kunst konnte erdacht werden. Trotz Gewerbeschau, Werkbund und blühender Kunstgewerbeschulen steht aber Renner den Erzeugnissen des heutigen Kunstgewerbes recht skeptisch gegenüber. Weder ein Marées noch Hildebrand noch ein Cézanne seien ihm bisher erstanden. Aber er hofft und glaubt dennoch, daß solche Männer auch dem Kunstgewerbe kämen, und daß die alte Einheit des mittelalterlichen Handwerks zurückgewonnen werde. — Hier trennt sich so weit als schmerzlich unser Glaube von dem Renners. Marées und Hildebrand konnten wohl der Kunst ihrer Zeit als Gegensatz und Appell die große bildnerische Idee einer früheren und schöneren Welt entgegenhalten und aus diesem Kontrast für sich schöpferische Kräfte gewinnnen: sie bleiben dennoch ein großartiges Zitat. Und Cézanne? Er hat als erster völlig bewußt die Darstellung jener geheimen Gesetzmäßigkeit an sich erstrebt, die über alles Gegenständliche hinaus und von ihm fort der Farbe, der Einzel-, der Bild- und Raumform als einem künstlerischen Gebilde innewohnt. Und damit hat er das Problem der Darstellung grundsätzlich verrückt. Er ist in Wahrheit der große Wendepunkt der bildenden Kunst geworden, der Inaugurator dessen, was trotz Benin und China, trotz Grünewald und Ägypten vordem nicht war und Expressionismus heißt Denn dieser ist das Sinnbild der end-

Digitized by Google

giltigen bewußten Scheidung von Außen- und Innenwelt, von Natur und Geist, das Sinnbild für die grundsätzliche Richtung auf das Innentum schlechthin, für die völlige Aufgabe der wesentlichen Spannung zwischen dem bewegten Herzen des Künstlers und dem gegebenen Element der Natur, aus dessen bewältigtem Medium er einzig sein Herz kann sprechen lassen. Es gibt keine Analogie der gesamten Geschichte — Spengler verzeihe es mir! — die hier Ausblicke geben könnte: die Kunst wie sie war seit Menschengedenken scheint vorüber zu sein. Die alte Natur ist ausgeschöpft: was heute an Gotik und Impressionismus, an Primitivem und Antikem produziert wird in Architektur, Kunst und Kunstgewerbe ist, wenn nicht subjektiv, so objektiv unwahr. Die künstlerische Sichtbarkeit einer neuen, in anderer Substanz und Dimension erstehenden Natur muß erst gefunden werden und, wie die Zeichen deuten, auf einem anderen Weg als dem, den seit je die Kunst gegangen. Emil Preetorius.

Hans Börger: Die antiken Münzen und die Medaillen der Kunsthalle zu Hamburg. Führer und Verzeichnis der Schausammlung.

Diese nicht sehr umfangreiche Katalog-Publikation ist fast etwas wie ein Handbuch der Münz- und Medaillenkunde geworden. Auch für den, der die ausgezeichnete Schausammlung der Hamburger Kunsthalle nicht kennt und nicht alles an Ort und Stelle nachprüfen kann, bietet es mit seinen Abbildungstafeln und Einleitungskapiteln einen wissenschaftlich zuverlässigen Überblick über dieses schöne Gebiet der Kunst. Gerade dadurch, daß die Hamburger Schausammlung nicht sehr groß ist und man sie in ein paar Vormittagsstunden kennen lernen kann, bleibt die Erinnerung an sie lebendiger als ein Besuch eines der großen Münzkabinette für den Nichtspezialisten sein könnte, und in dieser Erinnerung greift man dann, um sich weiter und neu zu belehren, gern zu dem schön ausgestatteten Buch.

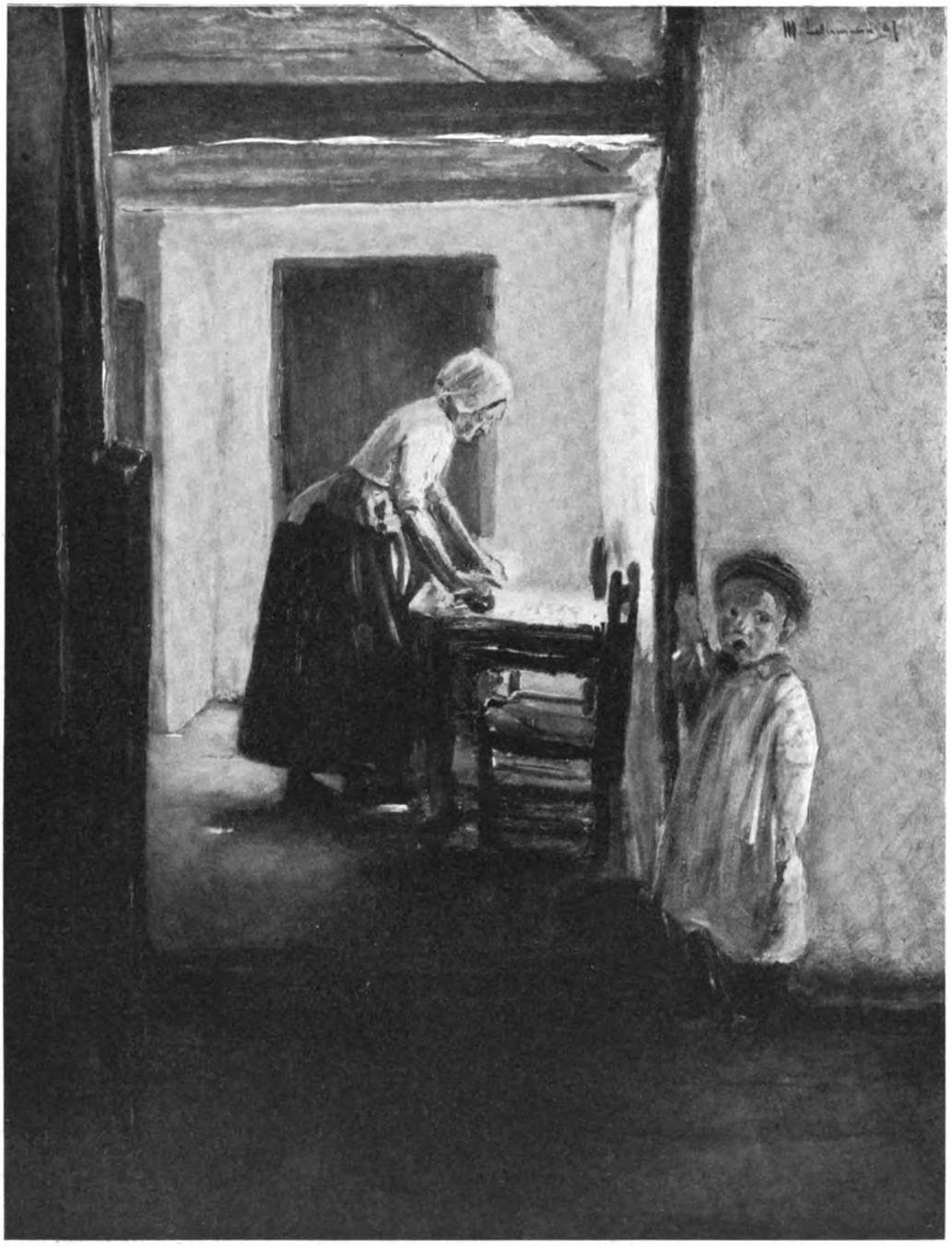
Professor Börger gliedert seinen Stoff organisch: Griechen, römische Republik, römische Kaiser, italienische Renaissance-Medaillen, Barock, Klassizismus. Die Höhepunkte der Darstellung liegen durchaus im ersten Kapitel und in dem Kapitel über Antonio Pisano und die Seinen; ohne daß darum Ungerechtigkeit eingerissen wäre gegen die bedeutende Bildniskunst unter den römischen Kaisern und die historische Bedeutung der Römermünzen überhaupt; oder gegen die feinsten Dinge des Barock. Natürlich ist es schwer, endlose Reihen von Römern anzusehen, wenn man vorher die herrlichen Münzen von Syrakus und Tarent, von Aenus und Pergamon in der Hand gehabt hat und sicher gehört einige Resignation dazu, nach Antonio Pisano noch den Medaillen unter Louis XIV. künstlerisches Interesse abzugewinnen. Aber Professor Börger ist nicht nur Kunstfreund (was in seinen drei gleichzeitig erschienenen „kleinen Führern" besonders zutage tritt), sondern bei aller Begeisterung für die schönsten Dinge doch Gelehrter und Spezialist. So führt er in seiner Darstellung das ganze Gebiet vor, überall die Akzente richtig setzend, aber bei toten Strecken der Entwicklung auch noch immer anregend, mindestens in kulturhistorischem Sinne anregend. Man erfährt von ihm neben einem großen Stück Kunstgeschichte alles wichtige über die Technik und die Geschichte der Münze, über Handelsverhältnisse und Geldverhältnisse der antiken Welt im allgemeinen, über Künstlergeschichte im Quattrocento und in den späteren Epochen. Wer sich mit diesem Kunstgebiet beschäftigen möchte, tut gut daran (allgemeine Bildung vorausgesetzt), dieses Handbuch zu lesen und sich dann die Hamburger Sammlung anzusehen. Aus altem Besitz herausgewachsen, ward sie, besonders durch ebenso glückliche wie zielbewußte Ankäufe der letzten Jahre zu einem schönen Organismus. Trotzdem sie Schausammlung ist, kommt das Wissenschaftliche vollkommen zu seinem Recht. Die Rückseite der nicht vollgepfropften Schaupulte enthalten Ergänzung durch sehr sorgfältig ausgewählte Abgüsse von wichtigen Stücken, die im Original fehlen; und der kundige Thebaner allein weiß, wie schwer es ist, solche Abgüsse heute zu sammeln, wenn man, wie es hier geschehen ist, Wert darauf legt, von jedem Meisterwerk immer nur das schönste Exemplar und dieses in der besten Erhaltung zu zeigen. Die Katalogisierung und Beschreibung der einzelnen Stücke, übersichtlich angeordnet, ist so erschöpfend wie knapp. Alles Wissenswerte, z. B. bei antiken Münzen das Gewicht, ist verarbeitet, zeitgeschichtliche Notizen nicht weniger als bei Bildnissen, Personal-Angaben für die dargestellten Persönlichkeiten.

Die „Wiedererweckung der Medaille" ging von Hamburg aus, wenigstens theoretisch. Und man ist gespannt, wie der zweite Band dieser Publikation, der das neunzehnte Jahrhundert und die Gegenwart umfassen soll, aussehen wird. Ob sehr viel von Roty und Dubois, von Charpentier und Grasset geblieben sein wird? Und wieviel von den modernen Deutschen seit Hildebrand, Hahn und Roemer? Vielleicht fehlte der Wiedererweckung der Medaille doch ein wenig der Anschluß nach rückwärts und vielleicht galt damals Antonio Pisano noch zu sehr als „alte Kunst". Hubert Ponscarme und gar David d'Angers, weitaus die wichtigstens Medailleure des neunzehnten Jahrhunderts, mußten allzulange in den Schatten zurücktreten hinter die Modegrößen wie Roty e tutti quanti. Hier gilt es, die Wertungen neu hinzustellen und Irrtümer auszugleichen. Denn weniger als je darf man heute dieses Gebiet der Kunst als Nebenwerk und Spezialistenspielerei abtun wollen. Die künstlerische Gestaltung unseres Geldwesens, wenn wir jemals wieder Hartgeld bekommen sollten, war bis zuletzt ein ebenso großer Skandal, wie es heute die künstlerische Gestaltung unseres Papiergeldes und unserer Briefmarken ist. Dergleichen Lächerlichkeiten, wie wir sie uns dauernd gefallen lassen, ließ sich keine frühere Verfallsepoche bieten, weil in ihnen die Erinnerung an vergangene Größe doch nie ganz ausstarb. Wer das Münzbild des Hermes von Aenus, eine der herrlichsten Neuerwerbungen der Hamburger Sammlung, nur ein einziges Mal aufmerksam angesehen hat, wird nie vergessen können, wie die Höhepunkte eines vergleichsweise sehr kleinen Sondergebietes aussehen können. E. Waldmann.

EINUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, DRITTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 17. NOVEMBER. AUSGABE AM 1. DEZEMBER NEUNZEHNHUNDERTZWEIUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

Digitized by Google

Digitized by Google



MAX LIEBERMANN, HOLLÄNDISCHES INTERIEUR. 1887

Digitized by Google

Kunst und Künstler

BRESLAUER KUNSTLEBEN

VON

KARL SCHEFFLER

Bis vor kurzem noch war Breslau im deutschen Kunstleben Provinz im schlechten Sinne. Die Stadt, die, an der Pforte zum Osten und unter der Herrschaft reicher Kaufleute, einst eine fast reichsfreie Macht gehabt hat, aus deren alten Bauwerken eine merkwürdige, sowohl von hanseatischer Gothik wie von österreichischem Barock beeinflußte sinnliche Fülle spricht, und die sichtbar ein Vorort der zwischen Prag und Nürnberg hin- und herwandelnden Kunst gewesen ist, wurde als preußische Provinzialhauptstadt physiognomielos und künstlerisch unselbständig; nicht nur architektonisch war Breslau im letzten Jahrhundert abhängig von reichshauptstädtischer Gesinnung. Obwohl Schlesien und im besonderen Breslau im neunzehnten Jahrhundert Berlin reichlich mit Begabungen versorgte, hat die Stadt nach den Befreiungskriegen kaum jemals tiefer Teil genommen an geistigen Vorgängen, die in Berlin und weiter im Reich revolutionierend gewirkt haben. Breslau ist dem offiziellen Berlin allzu gehorsam, es ist allzu loyal gewesen; und dieses hat der Entfaltung jenes Eigenwillens im Wege gestanden, den sich andere Städte, vor allem im Südwesten, zu bewahren gewußt haben. Die Kämpfe um die moderne Kunst haben — trotz Richard Muther — in Breslau wenig Echo gefunden. Es ist dort weder um Leibl, Böcklin, Liebermann, noch um die französische Malerei viel gestritten worden; und selbst um den größten Sohn Breslaus, um Adolf Menzel, hat man sich wenig gekümmert. Das Denkmal dieser Gleichgültigkeit aber ist das Breslauer Kunstmuseum.

Im Jahre 1916 dachte man an eine Museumsreform, nachdem ein kleiner Kreis von Kunstfreunden, nachdem nicht zuletzt eine Zweigstelle der Dresdener Kunsthandlung Arnold längere Zeit schon dafür geworben hatte. Der Posten des Museumsleiters wurde frei und es sollte nun der rechte Mann gefunden werden. Damals lud

Digitized by Google

MAX LIEBERMANN, POLOSPIEL. 1907

der Kunstverein mich ein, in einem Vortrag zu sagen, was ein Museum moderner Kunst eigentlich ist und welches die Aufgaben eines guten Galerieleiters sind. Bei dieser Gelegenheit sah ich zum ersten Mal das Museum der bildenden Künste. Und mußte feststellen, daß sowohl das Gebäude wie die Sammlung zum schlechtesten deutschen Besitz gehörte. Ein anspruchsvolles, gleichgültiges Bauwerk mit unmöglichen Repräsentationsräumen, eine Sammlung, die nur wenige Werke enthielt, vor denen es kurz zu verweilen lohnte, und kein einziges Meisterwerk moderner Kunst! Das Ganze hätte fehlen können, ohne die deutsche Kunst ärmer zu machen; die Situation erschien hoffnungslos.

Bald darauf wurde Heinz Braune als Galerieleiter berufen. Die Zusage mag ihm schwer geworden sein. Um so mehr als er aus München kam, wo er, ein treuer und verständnisvoller Mitarbeiter und Testamentsvollstrecker Hugo von Tschudis, ein fruchtbarer Vorarbeiter Friedrich Dornhöffers, in einer fast heroischen Kunstbewegung gestanden und mit höchsten Werten gearbeitet hatte. Was ihn vermocht hat den Ruf anzunehmen, ist wohl die alte Schlesiertreue für die Heimat gewesen, der man im Reich so oft begegnet, und die Erwägung, daß er wenigstens mittelbar in Breslau segensreich wirken könne. Unmittelbar sind seinem Wollen ja enge Grenzen gesteckt. Sein Budget ist so niedrig, daß er dafür kaum ein einziges gutes Bild eines lebenden deutschen Malers im Jahr kaufen kann — was für eine Stadt wie Breslau nicht eben ehrenvoll ist. So hat er denn in den kurzen Jahren seines Wirkens den Bestand der Sammlung nicht bedeutend mehren können. Der Eindruck des Ganzen ist immer noch so, daß einem wie von selbst der Vorschlag auf die Lippen kommt: verkauft den ganzen Kram an zahlungsfähige Kunstbanausen und begründet mit dem Erlös eine kleine gute Galerie moderner Kunst. Es ist anzunehmen, daß Braune vor solchem Radikalismus nicht zurückschrecken würde. Die Schwierigkeit ist nur, daß es an Bildern und Skulpturen fehlen würde, die erworben werden könnten. Der Markt ist leer, besonders an Werken, die für ein Museum von Meisterwerken in Frage kommen. Hauptwerke deutscher und französischer Meister, die zu haben sind, wenn einmal eine Privatsammlung in Stücke geht, sind Goldwerte und darum so teuer, daß ihrer

Digitized by Google

selbst für den Erlös der ganzen alten Galerie nicht viele zu erwerben wären. Als Käufer für sie kommen nur noch die Handels- und Industriekapitäne in Betracht. Die Zeiten sind vorüber, wo ein vorbildliches Museum moderner Kunst verhältnismäßig leicht aufzubauen war. Auch jetzt noch macht man es sich leicht in Breslau: man hat einen neuen Mann berufen, hat ihn in ein unmögliches Museum gesetzt, entzieht ihm die Ankaufsgelder bis auf eine lächerlich kleine Summe und erwartet trotzdem Wunderdinge.

MAX SLEVOGT, LANDSCHAFT MIT BLÜHENDEN BÄUMEN

Braune ist trotzdem heldenmütig an die Arbeit gegangen. Vor allem hat er aus den Depots Bilder alter Meister hervorgesucht und sie in geschmackvoll hergerichteten Sälen wirkungsvoll aufgestellt. Die Vorgänger Braunes haben die alte Kunst nicht geachtet und sie leichtherzig dem kunsthistorischen Museum überlassen, wo sie seit fünfzehn oder zwanzig Jahren in einer recht ansprechenden Weise aufgestellt worden ist und in gewissen Teilen einen hohen Begriff von der Kunstübung der Gotik in Breslau gibt. Braune kann nur zeigen was damals bei der Teilung übrig geblieben ist und so lange herrenlos in den Magazinen gelegen hat. Er hat es so gut getan, daß er mit den Sälen alter Kunst das Museum in gewisser Weise rettet. Darüber hinaus hat er sich mit Erfolg eine alte Bestimmung zunutze gemacht, wonach die Berliner Nationalgalerie verpflichtet ist, den Museen der Provinzialhauptstädte nach Kräften mit ihrem Material auszuhelfen. Dieser Bestimmung verdankt das Breslauer Museum einen Saal mit Zeichnungen Menzels. Damit ist Menzel in seiner Geburtsstadt wenigstens einigermaßen würdig vertreten. Denn durch die „Huldigung der Stände" ist er es nicht; und die etwas spitz gemalte Gouasche „Blick in den Kurgarten von Kissingen" (1855) genügt auch nicht. Zugleich versucht Braune durch Leihgaben Bewegung in die sterile Sammlung moderner Kunst zu bringen. Es waren bei meiner Anwesenheit als Leihgaben Bilder von

Digitized by Google

MAX SLEVOGT, LAUBENGANG

Blechen, Matisse, Henri Rousseau, Gauguin, Renoir, Kokoschka, van Gogh u. a. ausgestellt. Endlich werden Ankäufe gemacht, soweit die verfügbaren Gelder und Stiftungen von Kunstfreunden reichen. So fällt der Blick auf neu erworbene Arbeiten von Schwind und Pocci, auf eine hübsche helle Birkenlandschaft und eine „Frau bei der Toilette" von Corinth, auf eine geistvoll gemalte Pfälzer Landschaft und einen Reiter von Slevogt, auf das Hauptmann-Bildnis Liebermanns, auf das Bodenstein-Bildnis Leibls, auf einige Bilder, die von Trübners Malweise eine Vorstellung geben, auf W. Roeßlers „Teltowkanal", auf ein gutes frühes Gartenbild von Thoma, auf gut gewählte Bilder von Kardorffs, Molls, Otto Müllers — die alle drei von Endell als Lehrer an die Kunstschule berufen worden sind —, auf Bilder von Purrmann, Kirchner, Röhricht, auf Plastiken von Kolbe, Lehmbruck, von Gosen usw.

Das alles ist nicht geeignet das Museum zu revolutionieren; man spürt allerenden die Unmöglichkeit sich frei zu bewegen und frei zu wählen; spürt es so sehr, daß man wünscht, es würde einmal konsequent die Nutzanwendung aus den Schwierigkeiten der Verhältnisse gezogen und der Entschluß gefaßt, auf Bilder und Skulpturen zu verzichten und aus dem Erlös dessen, was ohne Not verkauft werden kann, eine Mustersammlung von Graphik und Zeichenkunst aufzubauen. Wie dem aber auch sei: es ist jetzt wenigstens Leben und Bewegung da. Keiner hätte wohl unter den gegebenen Umständen viel mehr tun können, als Braune getan hat. Um so mehr als eine wesentliche Arbeit des neuen Mannes außerhalb des Museums liegt. Es trifft sich glücklich, daß seine Berufung zusammengetroffen ist mit einer in Breslau erwachenden Lust zum Sammeln. Beides, Museumsreform und Sammeltätigkeit mußte zusammentreffen, weil es zwei Seiten derselben Sache sind, derselben Kunstpolitik, die im Kriege endlich auch in Breslau energisch gefördert worden ist. Da nun aber das Tempo im Kriege und in der Folge schneller als früher genommen worden ist, so hat es nur weniger Jahre bedurft, um der Breslauer Sammeltätigkeit schon einen recht bedeutenden Umfang zu geben. Und in dieser von Sammlern hervorgerufenen Bewegung steht Braune mitten drin. Er weiß von München her,

Digitized by Google

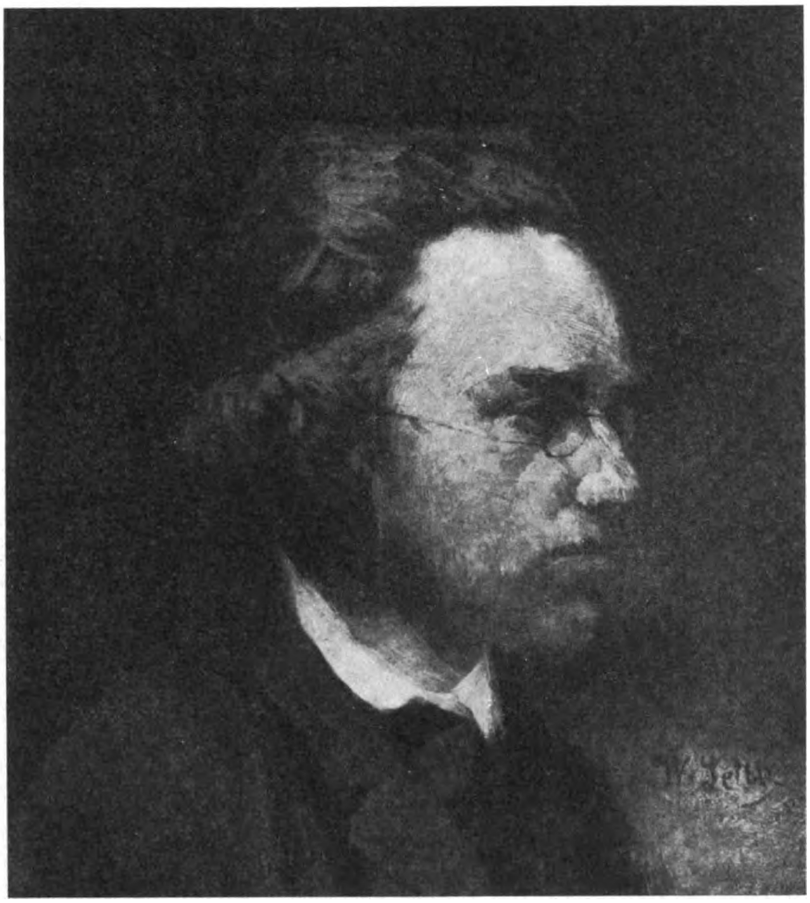
wie wichtig der Privatsammler dem Museum ist, wie lebendig er dem öffentlichen Kunstleben immer vorangeht. Jeder Museumsleiter wird wünschen und hoffen, daß große Teile der Privatsammlungen einst dem Museum zufallen, er wird sie als Reservoirs der öffentlichen Galerien betrachten. In Breslau aber liegen die Verhältnisse so, daß eigentlich nur noch Vermächtnisse der Sammler dem Museum einen Grundstock von Meisterwerken verschaffen können. Man erinnere sich, was Bilder der Sammlung O. Schmitz der Dresdener modernen Galerie bedeutet haben, und man wird verstehen, wieviel die Breslauer Galerie von der Sammeltätigkeit wohlhabender Bürger erwarten darf. Um so mehr als diese großzügig die Mission des Sammlers begriffen und der Nation schon eine Reihe unersetzlicher Meisterwerke gerettet haben, als diese in Gefahr waren, ins Ausland verkauft zu werden.

Beschränkt man die Betrachtung auf die moderne Kunst, so kommen drei größere Sammlungen in Frage. Doch ist es hiermit keineswegs getan. Es zieht das Sammelinteresse vielmehr immer weitere Kreise, es mehren sich die Liebhaber, in deren Häusern man drei, vier oder fünf gute Bilder findet. Und auf diese kleinen Sammler kommt es auch gar sehr an, da sie, angefeuert vom Beispiel, auf Qualität sehen und den allgemeinen Besitz recht wesentlich bereichern.

WILHELM LEIBL, KOPF EINER BÄUERIN. 1890 (?)

MIT ERLAUBNIS DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, CHARLOTTENBURG

Digitized by Google



WILHELM LEIBL, MÄNNERBILDNIS. 1869 (?)
MIT ERLAUBNIS DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, CHARLOTTENBURG

Nimmt man die drei größeren Sammlungen als ein Ganzes, wozu es keiner Gewaltsamkeit bedarf, weil das Sammelgebiet überall ziemlich gleichmäßig abgegrenzt ist, so kommt man auf etwa anderthalb hundert zum Teil sehr wesentlicher Ölbilder und Plastiken. Daneben ist dann noch eine Fülle schöner Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle und graphischer Blätter vorhanden. Liebermann und Slevogt sind in dieser Gesammtzahl jeder mit fünfzehn bis zwanzig, Trübner ist mit etwa zehn, Leibl mit fünf, Marées mit vier, und eine Anzahl Münchner Maler sind mit einem Dutzend Bilder vertreten; von Franzosen der vorimpressionistischen Zeit besitzen die Breslauer Privatsammlungen ungefähr dreißig, von den Impressionisten etwa zwanzig wichtige Bilder; in den Rest teilen sich neuere Maler und deutsche Plastiker.

Die Bilder Liebermanns reichen von der Weimarer Zeit bis zur Gegenwart. In das Jahr 1873 fällt das Bildnis eines Mannes mit Schlapphut, eines Ateliergenossen Liebermanns, des Malers Chr. H. Crohn. Es ist mit Bravour gemalt und läßt in seiner atelierhaften Malweise noch an Munkacsy und an die Münchner Malerei des Leiblkreises denken. — Aus demselben Jahr ist die wunderschön gemalte Studie einer Frau zu dem Bild „Arbeiter im Rübenfeld". Sie ist offenbar unmittelbar vor der Natur entstanden und war bestimmt für die erste Fassung des Bildes, das in Weimar von Liebermann wieder zerstört worden ist. In der zweiten Fassung ist die Studie nicht wörtlich benutzt worden. — Zwei Jahre später ist die „Kleinkinderschule" entstanden. Es ist eine Fassung, die mehr dem sehr ausgeführten, zeichnerisch gefaßten Bild bei Frau Krupp nahe kommt als den malerisch breiter aufgefaßten Kleinkinder-

Digitized by Google

schulen bei Th. Behrens und Freudenberg. – Das schönste von allen Bildern Liebermanns, die sich in Breslau befinden, ist ein holländisches Interieur, das weder bei Hancke noch bei Pauli angegeben ist. Es verdient einen Ehrenplatz im Oeuvre Liebermanns. Es ist 1887 signiert, und diese Jahreszahl wird wohl stimmen, was ja sonst keineswegs bei Liebermann immer der Fall ist. Das Bild gehört an das Ende einer Periode, die mit dem ebenfalls in Breslau befindlichen, 1883 gemalten Bild „In der Küche" (bei Hancke auf Seite 532 abgebildet) etwas zaghaft aber hoffnungsvoll beginnt. Es gehört einer Gruppe von Interieurs an, worin unverkennbar Pieter de Hooghs Einfluß sichtbar wird. Im Hintergrund arbeitet eine Frau im vollen Licht, im Vordergrund lehnt ein Kind in der Türöffnung. Als Werk einer altmeisterlich modernen Licht- und Raummalerei, einer stillen aber volltönenden Koloristik, einer in jedem Pinselstrich belebten, zart-kräftigen Malerei ist das Bild ein klassisches Werk der neuen deutschen Kunst. — Die nächste Arbeit ist aus dem Jahre 1899. Es ist der „Kirchgang in Laren". Das Bild wird so vortrefflich durch Hanckes Worte in seinem Liebermannbuch charakterisiert, daß ich einfach zitiere: „Der Kirchgang", der Zwillingsbruder des „Sonntagnachmittag in Laren", stellt dieselbe Dorfstraße dar, nur von einem etwas andern Standpunkt aus gesehen, und auch die Figuren, ebenfalls zum größten Teil nachträglich hineingemalt, stehen

WILHELM LEIBL, IN DER KÜCHE. ZEICHNUNG

MIT ERLAUBNIS DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, CHARLOTTENBURG

Digitized by Google

WILHELM TRÜBNER, DAME IM SESSEL. 1876

MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

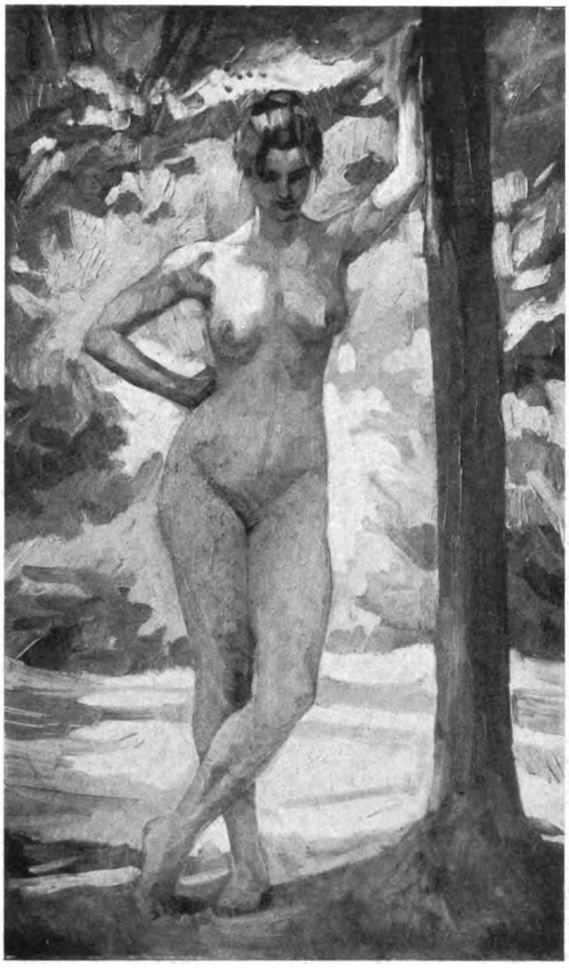
ähnlich darin, drängen sich sogar, nicht zum Vorteil des Ganzen, stärker auf. Trotz diesem Mangel jedoch und einer empfindlichen Ungleichmäßigkeit der Behandlung gehört dieses Bild, es giebt nur eine einzige Fassung davon, zum besten und charakteristischsten, was Liebermann gemalt hat." — Dicht neben diesem Bild hängt der 1900 gemalte „Biergarten in Leiden", bekannt dadurch, daß an einem Tisch im Vordergrund ein Mann sitzt, der die Züge von Lovis Corinth trägt. Unter den „Biergärten" ist dieses eines der stillsten Bilder; es ist nicht so breit und kühn gemalt, wie Liebermann das Motiv sonst behandelt hat, es verräth ein wenig das Atelier. Doch ist es ein reifes Werk voll malerischen Raumgefühls und schön in seinem bräunlichen Gesamtton. — Im selben Jahre oder doch bald darauf müssen die „Badenden" entstanden sein. Sie gehören in eine Bildergruppe, die insofern eine neue Epoche im Schaffen Liebermanns bezeichnet, als der Künstler vor diesen Motiven begann, angeregt vom Beispiel Manets, das Bild vor der Natur fertig zu malen, als die Studie jetzt zum Bild wird. Mit Bildern wie diesen „Badenden" (auch ein im Profil gegebener, den ganzen Vordergrund füllender „Reiter am Strande" von schöner farbiger Gesamthaltung gehört hierher) wurde Liebermann erst wahrhaft ein Impressionist. In der langen Folge der „Badenden" ist dieses verhältnismäßig kleine Bild eine der unmittelbarsten und spontansten Niederschriften. – Etwas später,

Digitized by Google

WILHELM TRÜBNER, STUDIOSUS MICHAELIS. 1873

MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

Digitized by Google



WILHELM TRÜBNER, WILDWALDWEIBCHEN. 1829
MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

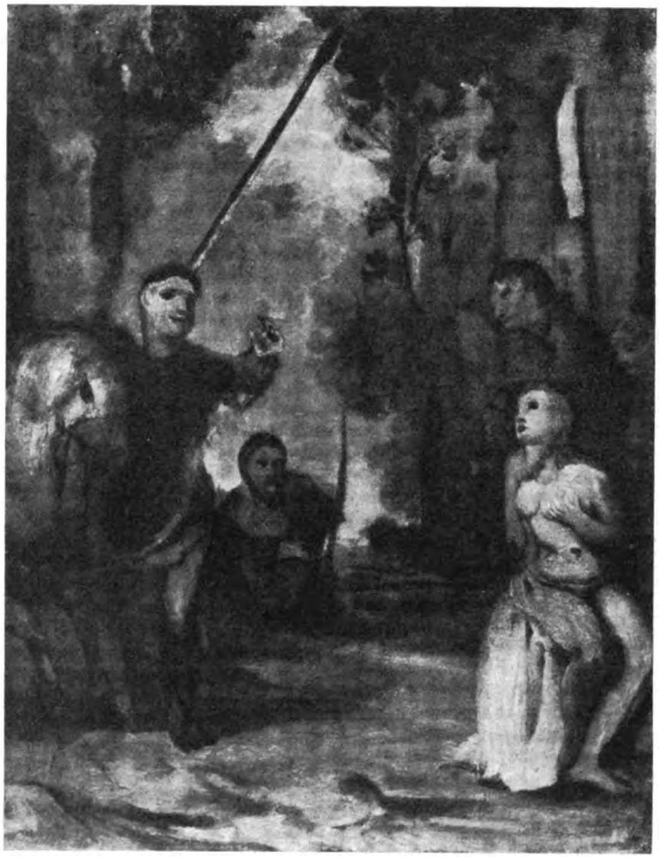
im Jahre 1903, sind die „Knaben am Strande" entstanden (Pauli S. 149). Das Bild scheint aufgebaut aus Einzelstudien, die kleine Wunderwerke genauer, schnell zugreifender Beobachtung sind; doch sind diese Einzelstudien so meisterhaft vereinigt, daß nur der Augenblick des Ganzen festgehalten zu sein scheint. Ein Eindruck, der durch die scheinbar flüchtige, pastellartige Malweise noch verstärkt wird. Viele Augenblicke fließen zusammen zu jenem „Fruchtbaren Moment" Lessings, der sowohl vor- wie rückwärts weist. — Wenig bekannt ist eine Fassung der „Polospieler", die sich in Breslau befindet. Das 1907 – also fünf Jahre später als das „Polospiel in Jaenisch' Park" — entstandene Bild, das zuletzt in New York bei Stransky war, ist ein geistreiches Bild. Es ist mehr zeichnerisch als malerisch, was schon darin zum Ausdruck kommt, daß Liebermann das Motiv nach dem Bilde radiert hat. — Zwischen diesem Bild und dem nächsten liegt dann ein Jahrzehnt. Es ist das ausgezeichnete Porträt eines älteren Herrn und gehört in die lange Reihe der Bildnisse, die Liebermann im Krieg gemalt hat, als er von Holland abgeschnitten war. — Ergreifend schließt die Reihe der Liebermannschen Bilder mit dem großen Selbstbildnis aus dem Jahre 1922. Der Künstler hat sich mit dem Pinsel in der Hand vor der Leinwand dargestellt und hat sich beim Malen offenbar sehr konzentriert. Das Bildnis ist nicht das Produkt eines leichten Gelingens. Es hängt so, daß der Künstler scheinbar eine ganze Wand seiner eigenen Bilder überblickt. Und so ist auch der Ausdruck: als wenn er sinnend sein reiches Lebenswerk musterte. Sein Lebenswerk, von dem ein bedeutender Teil hier beisammen ist, da man neben den Bildern eine Anzahl der schönsten Pastelle aus den letzten Jahren, herrliche Zeichnungen und den größten Teil der Graphik ebendort findet.

Zu Slevogt leitet die Betrachtung am besten über, wenn sein Bildnis Liebermanns zuerst genannt wird. Es scheint dem ersten Blick vieles von der Malweise Liebermanns zu haben und ist doch das Produkt einer ganz anders gearteten Geistigkeit. Liebermann ist hier ein anderer als auf seinen Selbstbildnissen. Sein Wesen ist nicht absichtsvoll gedeutet worden; doch deutet bei Slevogt immer jeder Pinselstrich, er mag wollen oder nicht. Was er in Liebermann sah ist das, wovon er selbst bis zum Rande voll ist: Temperament. Sonst ist Slevogt in Breslau fast nur als Landschafter vertreten. Zwar findet man in der größten der drei Sammlungen die „Scheherezade" von 1879, worin eine Gegenwart so naiv lebendig, so neu und zugleich so galeriemäßig in Vergangenheit, Form und Märchen übersetzt worden ist und worin sich der Maler vom Illustrator noch nicht getrennt hat; doch steht dieses Frühwerk allein. Daneben sieht man im wesentlichen nur eine lange Reihe jener hell und farbig jubelnden Landschaften, größtenteils aus der Pfalz, die im letzten Jahrzehnt entstanden sind. Es sind darunter einige der glücklichsten Arbeiten Slevogts, denn, wie man weiß, leiden die Landschaften dieses Künstlers nicht selten an einer gewissen Lockerheit und

Digitized by Google

Konsistenzlosigkeit. Die Landschaft mit den blühenden Bäumen, die mit dem Haus auf der rechten Bildhälfte, die mit dem Laubengang und einige andere sind, unbeschadet ihres improvisatorischen Temperaments, sicher und klar aufgebaut, Licht und Farbe schäumt innerhalb einer festen Komposition. Den mit geistreicher Bravour arbeitenden Maler der Dame zeigen zwei Bildnisse und zwei aus dem Jahre 1895, die in einer der kleinen Sammlungen hängt. Sie zumeist zeigt das, was in Slevogts Malerei den Meisterzug hat.

Corinth ist offenbar in Breslau wenig beliebt. In der einen Sammlung hängt ein „Mädchen vor dem Spiegel", eine vorzügliche Arbeit der Münchner Zeit, in der andern Sammlung befindet sich ein im großen Format etwas derb wirkender „Ritter



HANS VON MARÉES, LANDSCHAFT MIT RITTERN UND EINER NACKTEN FRAU. 1866

MIT ERLAUBNIS DES VERLAGS E. A. SEEMANN, LEIPZIG

reizende Porträtstudien. Der Stillebenmaler ist nur mit dem Bild vertreten, das im vorigen Jahr in Potsdam ausgestellt war. Mit dem Grauweiß des Glasgeschirrs geben die gelben Zitronen, vor einem etwas tintigen Hintergrund, einen delikaten Farbenklang. Siegreich wirkt Slevogt auch mit dem kühnen Glanz seiner Aquarelle von der ägyptischen Reise und vom Besuch beim Prinzregenten. Gekrönt aber erscheinen seine Breslauer Bilder von der herrlichen „Schaubudentänzerin" mit Frau", und in der dritten Sammlung sieht man ein dekorativ höchst wirkungsvolles Blumenstilleben aus dem Jahre 1919. Drei gute Bilder, aber nicht genügend, um von der Fülle dieser Begabung eine Anschauung zu geben.

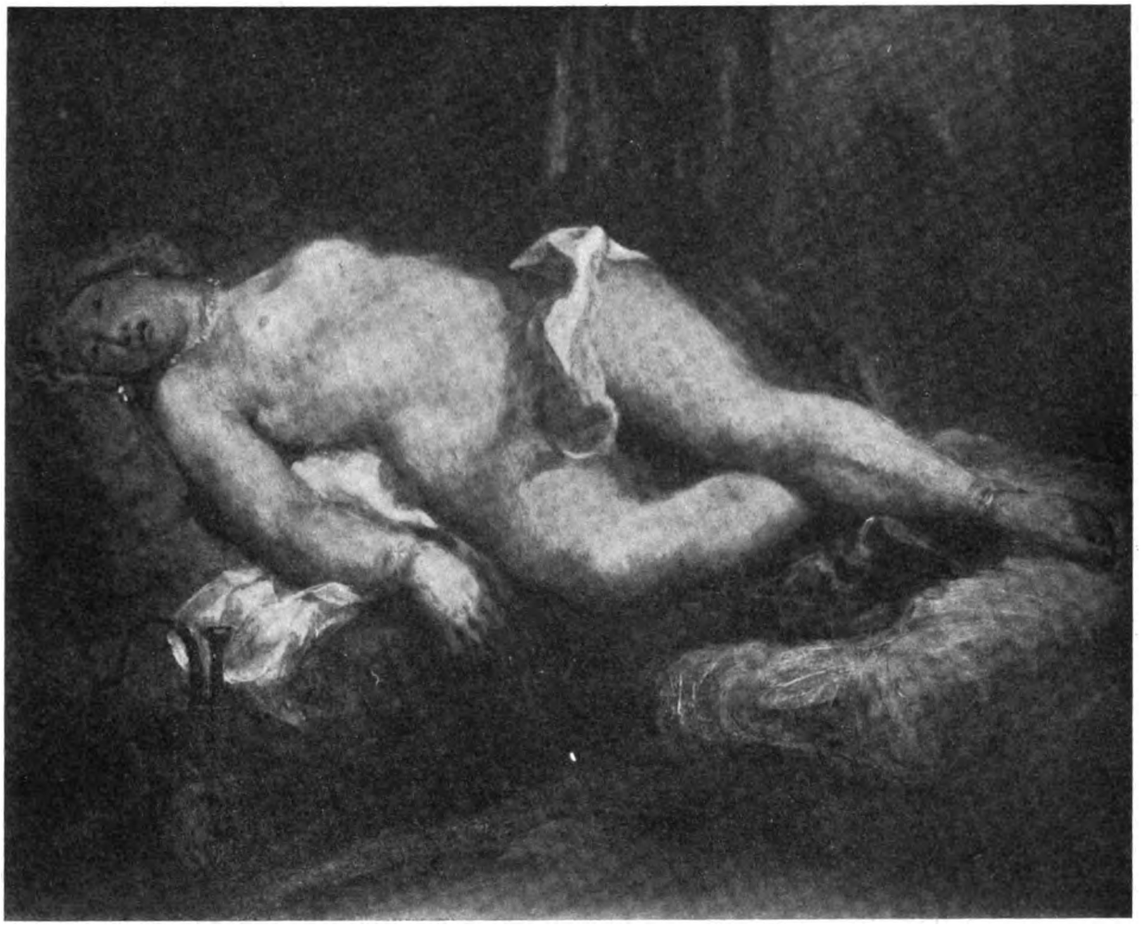
Von Münchner Kunst sind einige der edelsten Werke nach Breslau gelangt. Daß man nicht viele Bilder Leibls sieht, wird verständlich, wenn man bedenkt, wie arm der Markt an Bildern dieses Künstlers ist. Dennoch ist es gelungen drei ge-

Digitized by Google

HONORÉ DAUMIER, GALOPPIERENDES PFERD

wichtige Werke und drei kleinere Arbeiten zusammenzubringen. Aus dem Jahre 1871 oder 1872 stammt das wundervolle Bildnis eines dunkelbärtigen Mannes, das früher im Besitz Trübners war und dadurch allein schon seinen Wert bezeugt (Waldmann, Kat. 111). Es gibt wenige Werke neudeutscher Malkunst, in denen so sehr jeder Pinselstrich lebt und etwas Organisches ausdrückt, in denen das, was wir altmeisterlich nennen, so lebendig in's Moderne hinübergerettet worden ist. — Dieselbe künstlerische Höhe hält das Bildnis des Herrn Reindl, das 1890 gemalt ist und aus der Sammlung Schmeil stammt (Waldmann, Kat. 193). Der Vortrag ist weniger breit und kühn, das Bild ist sorgfältiger „fertig gemalt"; bei aller Lust an der Feinmalerei ist die Kunst aber nicht weniger groß und frei. Unendlich kostbar ist die Oberfläche, die Zeichnung ist von einer holbeinschen Schärfe und Sachlichkeit, es durchdringen sich Malerei und Zeichnung in einer zauberhaften Weise. Nicht ganz so hochwertig ist das Bildnis E. Segers aus dem Jahre 1899 (Waldmann, Kat. 246). Es wirkt weniger immaterialisiert, hat aber immerhin noch genug des Meisterlichen, daß man es neben einen Franz Hals hängen dürfte, ohne es zu vernichten. Die kleinen Bilder sind kaum schon bekannt. Der Kopf einer Bäuerin (früher im Besitz Dr. Hallgartens) ist offenbar eine Studie zu dem Bild „In der Bauernstube". Er gehört jener Zeit an, wo Leibl dem Fleisch eine fast ziegelrote Farbe gab. In Waldmanns Katalog ist der Kopf nicht verzeichnet. Auch fehlt dort noch das kleine

Digitized by Google

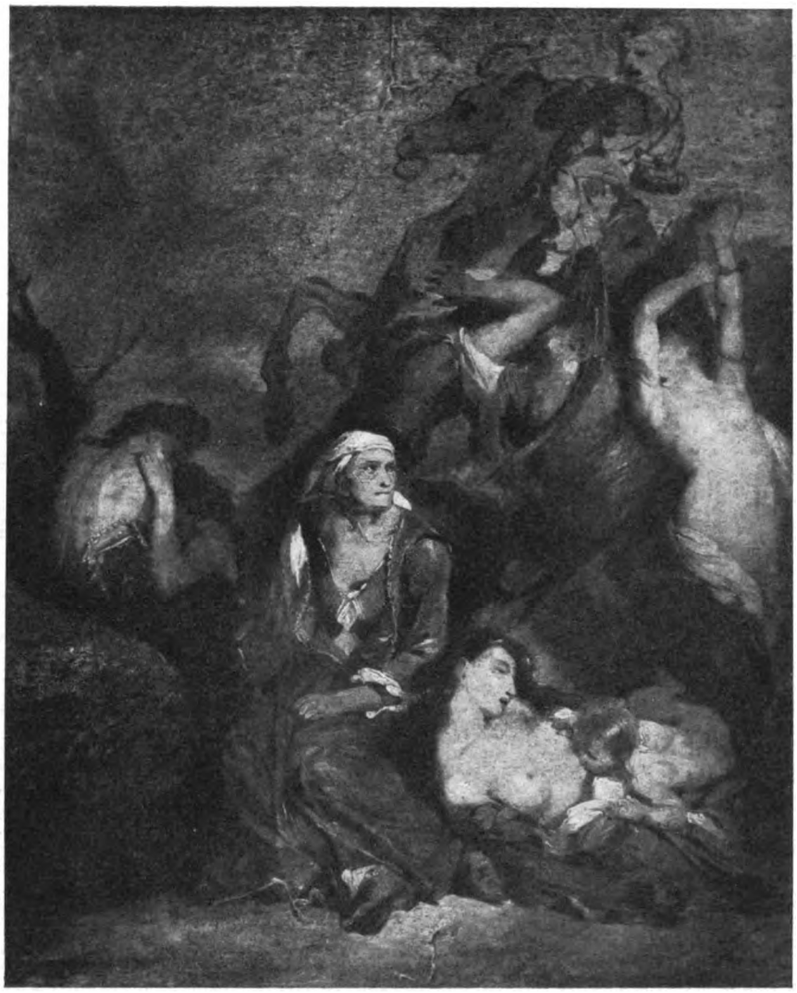


EUGÈNE DELACROIX, ODALISKE. 1825

Bildnis des Mannes mit der Brille, das wahrscheinlich 1869, also in der reifen Akademiezeit gemalt worden ist. Beide Arbeiten sind hier abgebildet. Ebenso eine der seltenen schönen Zeichnungen Leibls.

Trübner ist in Breslau mit Liebe gesammelt worden. Zwei seiner schönsten Frühbilder sind da: der Studiosus Michaelis (1873) und die Dame mit den gefaltenen Händen (1876). Beide sind Meisterwerke einer delikaten, kräftigen Malerei und einer ruhig zuständlichen Menschendarstellung. Das erste Bild ist in den Valeurs, das zweite auch farbig von einer Schönheit, die Trübner später nicht wieder übertroffen hat. — Aus dem Jahre 1874 ist das „Mädchen mit den weißen Strümpfen". Es ist in Brüssel gemalt und stellt die Statistin Leonie de Baker dar. Trotz der provozierenden Stellung — das Kleid ist bis über die Knie heraufgeschlagen — wirkt das Bild ganz unlüstern. Man denkt allein an die schöne Organisation des Hell und Dunkel, an die gute Malerei und an die Natur in der Modellbefangenheit. — Dasselbe Modell erscheint noch einmal in einer andern Sammlung als breit gemalte Kopfstudie. — Aus Trübners später Zeit (1899) stammt der etwas akademisch gezeichnete, gefällig gestellte, mit saftiger Fülle und schöner Klangfreude gemalter Akt im Grünen, der den etwas seltsamen, unzutreffenden Titel „Wildwaldweibchen" trägt. Unvergeßlich ist die leuchtende Harmonie von Grün. Violett und besonnter Fleischfarbe. – Dem Jahre 1896 gehören die Rosen auf einer blauweißen

Digitized by Google



EUGÈNE DELACROIX, STUDIE ZUM „MASSACRE". 1824

Tischdecke an. — Daneben ist zu nennen ein Gemüsestilleben auf einem Zeitungsblatt (1880), ein etwas summarisch hingestrichenes „Mädchen im Grünen" und die feine graue Studie zweier Esel.

Von Schuch besitzt eine der Sammlungen einen Mädchenkopf, der nicht gleich als ein Bild dieses Künstlers erkannt wird; eine andere Sammlung besitzt eine kleine tonige Landschaft und ein gutes Stilleben aus der späteren farbigen Zeit.

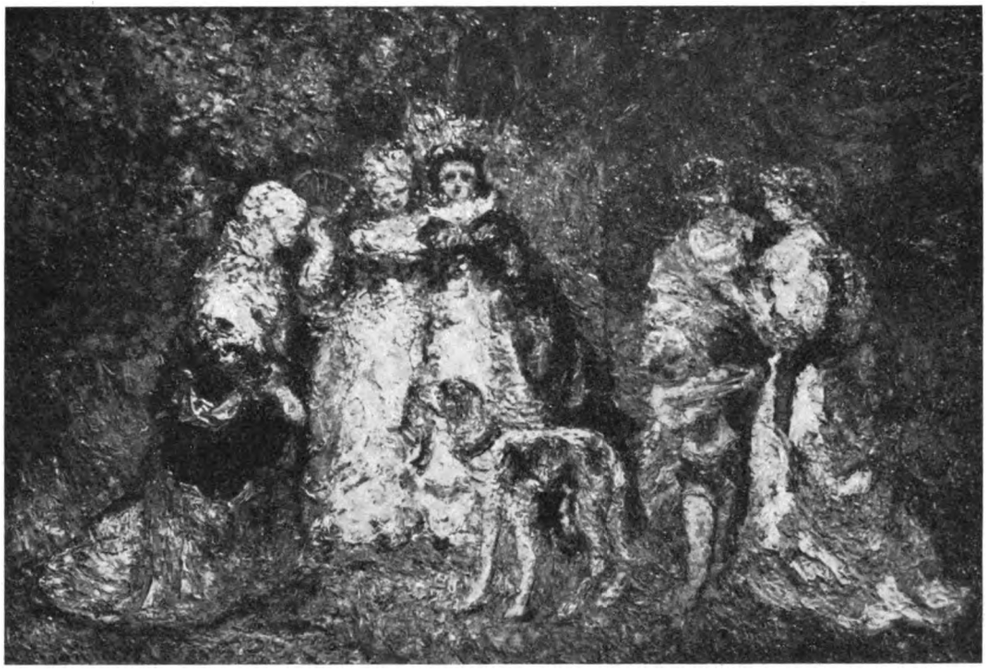
Von andern Werken Münchener Maler verdienen drei Bilder Fritz von Uhdes einen Hinweis. Das wichtigste ist das Kinderbild „Im Schulgarten" aus dem Jahre 1888. Es zeigt sich darin wieder, welch ein sympathischer Maler des Kindes Uhde doch gewesen ist. Mehr atelierhaft, mit diesem Vorbehalt aber vortrefflich ist ein Bildnis der Tochter Anna, das wohl um 1890 entstanden ist. Etwas unbestimmt und schwankend in der malerischen und menschlichen Anschauung wirken dagegen die „Drei Frauen auf der Landstraße". — Albert von Keller ist mit einer seiner kleinen delikat gemalten Frauenfiguren und mit dem bekannten „Diner" (Abbildung in Kunst und Künstler, Jahrgang X, S. 316) gut vertreten. — Münchner Tradition ist ferner in Theodor Alts „Mädchenkopf" und in Schiders „Dame mit Hund", die als ein Stück kultivierter Gesellschaftsmalerei an den Belgier Stevens denken läßt.

Von Feuerbach besitzen die Breslauer Samm-

Digitized by Google

lungen nur ein Bild, ein Mädchen in rotem Kleid und grau-braunem Überrock in einer Landschaft. Die Arbeit hat Haltung und behauptet sich neben Leibl und Trübner, trotzdem sie etwas konventionell und in der Landschaft ziemlich kulissenhaft wirkt. Besser ist Hans von Marées vertreten. Man begegnet einem der schönsten Fiedlerbildnisse — sehr zeichnerisch und galeriedunkel, aber in all seiner Abstraktion eindringlich und als Darstellung eines verehrten Menschen ergreifend, trotzdem es nicht nach der Natur, sondern, im Jahre 1879, nach Zeichnungen gemalt ist —, sodann dem schönen Selbstbildnis aus dem Jahre 1862, also aus der Zeit jener gesegneter Porträttätigkeit, die unter dem Stern Rembrandts stand —, und endlich dem Bildnis des Baumeisters Kleinenberg, das in die Zeit der Neapler Fresken fällt. Echtester Marées ist aber die 1866 gemalte Landschaft mit Rittern und einer nackten Frau. Das Bild ist von Meier-Graefe im Besitz A. von Hildebrands gefunden worden und in diesem Zustande von ihm (unter der Katalognummer 121) veröffentlicht worden. Bei einer Reinigung ist dann aber über dem Körper der nackten Frau ein Kopf zum Vorschein gekommen. Das Bild ist erfüllt von der merkwürdigen melancholischen Romantik, von den träumerischen Zwittergefühlen des dreißigjährigen Marées.

Von Thoma endlich sieht man in Breslau zwei Bilder. Das eine ist eine Schwarzwaldlandschaft mit mannigfacher Staffage, die zu den guten malerischen Arbeiten gehört, im ganzen aber ziemlich unfrei und kleinlich wirkt. Das andere ist eine der allerschönsten Landschaften, die wir von Thoma besitzen. Es ist die abendliche Stimmung am Rhein aus dem Jahre 1881, vorn mit einem Fischerboot und einem Fischer, der einen großen Fisch in der Hand trägt. In diesem Bild scheinen sich die anschauenden und die poetisierenden Kräfte des Künstlers zu konzentrieren, das Malerische ist in der natürlichsten Weise von Idyllenstimmung durchdrungen, und die Abendromantik ist bis zum letzten optisches Erlebnis geworden. Wenn man von Thoma als von einem Meister spricht, so denkt man vor allem an die verhältnismäßig wenigen Bilder dieser Qualität.

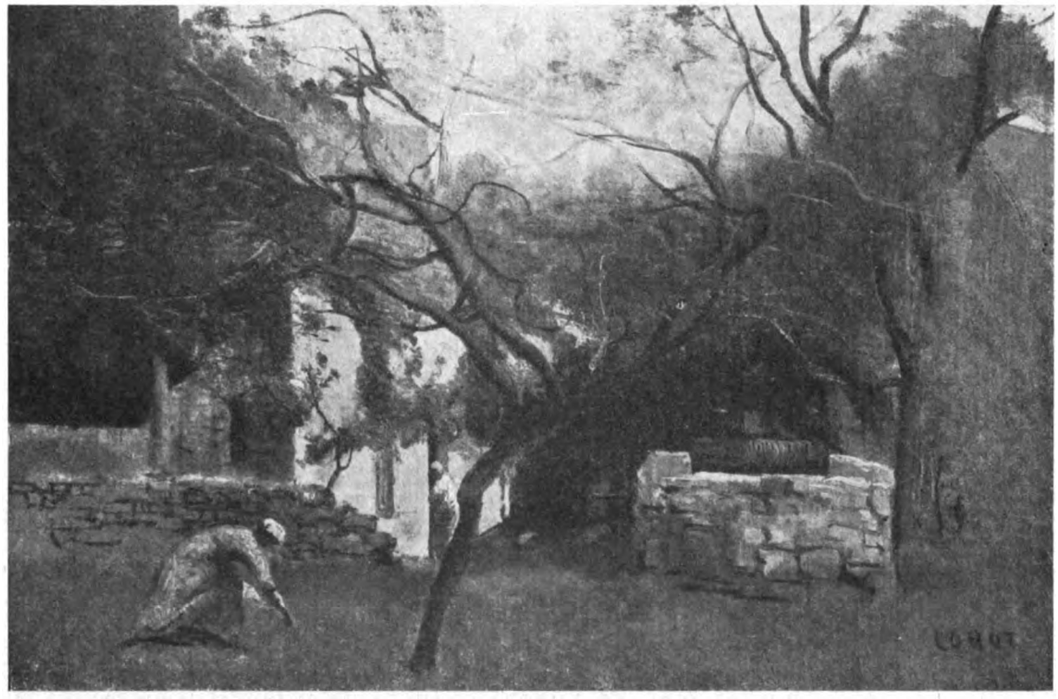


MONTICELLI, GESELLSCHAFT IM PARK

*

Die Gruppe der französischen Bilder rundet sich schon jetzt, nach wenigen Jahren der Sammel-

Digitized by Google



CAMILLE COROT, ITALIENISCHE LANDSCHAFT

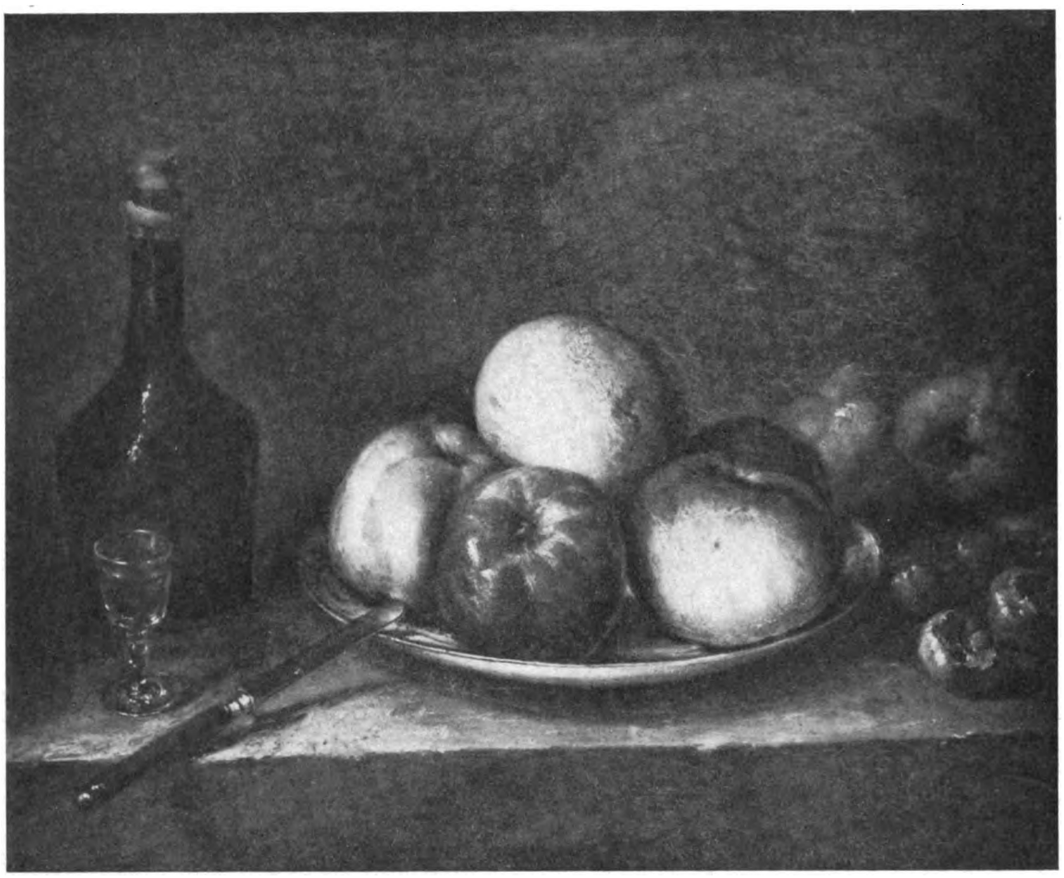
tätigkeit, zu einem Ganzen, das vom Wesen der klassischen modernen Kunst einen guten Begriff gibt. Zwar sind die Künstler nur mit wenigen Werken vertreten, doch sind diese Werke im allgemeinen so gut gewählt, daß sie ganze Bilderreihen repräsentieren.

Géricault gibt mit einem galoppierenden Pferd freilich nur einen flüchtigen Hinweis auf sein Lebenswerk. Die knappe Kraft der Gestaltung schätzt man richtig ein, wenn man vergleichend an den doch vortrefflichen, hiergegen aber provinziell erscheinenden Franz Krüger denkt. Dieses Pferd wirkt in der fast epischen Malweise stimmungshafter Romantik wie eine flüssig gewordene Antike. — Von Delacroix besitzen die Breslauer Sammler zwei herrliche Bilder: eine Studie zum Massacre, die das in einem Menchenknäuel sich bäumende Pferd und vorn am Bildrand die bekannte sterbende Frau mit dem Säugling, also die rechte Hälfte des Bildes zeigt, und eine ruhende Odaliske aus dem Jahre 1825. Beide Bilder sind mit einer hinreißenden aber meisterlich temperierten Sinnlichkeit, mit titianhafter Fülle und Delikatesse gemalt, die Gestaltung fließt musikalisch von Form zu Form und bewegt sich, ohne daß die Erfindungskraft jemals aussetzt, im Melodischen. Beide Bilder sind den prachtvollen Werken Delacroix', die Oscar Schmitz gehören, ebenbürtig. — Constantin Guys erscheint mit einer langen Reihe jener Aquarelle, die von weitem einander so ähnlich sehen und die beim Nähertreten doch so differenziert erscheinen, daß man immer das einzigste seiner Art vor Augen zu haben glaubt. — Th. Rousseau ist in deutschen Sammlungen selten. In Breslau befindet sich eine kleine Landschaft, braun in braun, faßt wie eine Grisaille; aber es bricht aus dem Hell-Dunkel eine unendlich wahre und empfindungsvolle Naturwahrheit. Und vor zwei Zeichnungen desselben Künstlers hat man denselben Eindruck einer sozusagen galeriemäßigen Modernität. — Auch Diaz ist ein seltener Gast. Er ist in Breslau mit einer kleinen Landschaft vertreten. Sie hat dunkeln Vordergrund, bewölkten Himmel und den für Diaz charakteristischen Durchblick auf eine hell besonnte, farbig funkelnde Tiefe. In einer unendlich begabten Weise ist die „Richtigkeit" mit einer juwelenhaften Wirkung verbunden worden. — In derselben Sammlung sind zwei Arbeiten von Monti-

Digitized by Google

CAMILLE COROT, FRAUENFIGUR

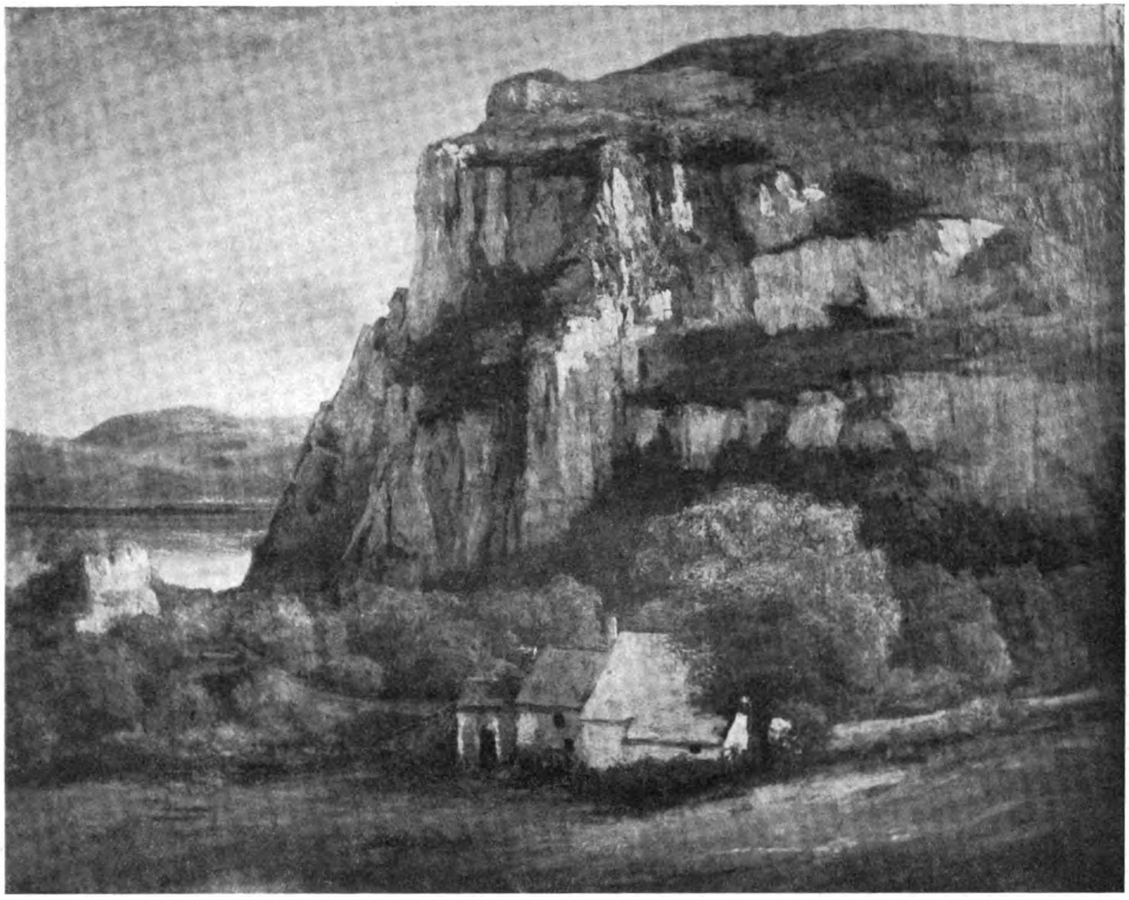
Digitized by Google



GUSTAVE COURBET, STILLEBEN

celli. Das erste Bild ist ein Porträt des Bruders, das in seiner rubensartigen Haltung nicht gleich als dem Künstler zugehörig erkannt wird; das zweite Bild stellt eine Frauengruppe dar, und vor diesem Werk nennt man sofort den Namen Monticelli. Es gehört zu den besten Arbeiten dieses durch Rembrandt und Delacroix dahingegangenen Watteau des neunzehnten Jahrhunderts. Auch den Namen Veronese mag man aussprechen, um die festliche Pracht dieses pastos gemalten, lackglänzenden und dabei so unmittelbar wirkenden Meisterwerks zu bezeichnen. Viele Vorbilder und doch kein Eklektizismus! — Der Schule von Fontainebleau gehört ferner eine in freier Weise zu Holland hinüberweisende Landschaft mit Mühle von Dupré an, desgleichen eine Rinderherde von Troyon, eine Flußlandschaft aus den vierziger Jahren von Daubigny, die aus dem Besitz des Grafen Karoly über Prag nach Deutschland gelangt ist, und ein etwas palettenmäßiges Landschaftsbild, das auch wohl Daubigny zuzuschreiben ist. — Nachdrücklich tritt einem Daumier entgegen. Das schönste Bild von ihm ist das „galoppierende Pferd", das in Klossowskis Buch noch als in Pariser Privatbesitz befindlich angegeben war. Unwillkürlich blickt man vergleichend zu dem ähnlichen Motiv Géricaults hinüber. Auch hier ist es wieder, als sei eine Antike, in einer Welt dunkel brütender Romantik, lebendig geworden. Die geschmeidige Schönheit des stolz dahinsprengenden Schimmels ist wie eine herrliche Melodie; auf dem dunkeln Grund aber galoppieren die Schlagschatten mit, wie eine düstere Drohung. Ein anderes Bild stellt in skizzenhafter Weise drei Köpfe dar; wie mit zehn Pinselstrichen ist ein Ganzes gegeben, das dramatisch lebt. Dieses ist Daumiers Geheimnis: mit einem Nichts an Mitteln Monumentalität zu schaffen und weite Lebenshintergründe zu öffnen. Die Darstellung

Digitized by Google



GUSTAVE COURBET, GROSSE FELSENLANDSCHAFT

eines Arbeiters mit zwei Kindern ist weniger eindrucksvoll. Doch finden sich in derselben Sammlung, die das Pferd besitzt, eine Anzahl der seltenen Handzeichnungen Daumiers, die das Höchste mit darstellen, was das neunzehnte Jahrhundert hervorgebracht hat. — Corot grüßt den Betrachter mit einem wunderschönen Frauenbildnis, das wohl eine ländliche Muse oder etwas Ähnliches darstellt. Das gelbliche Rot des Kleides dominiert, graue Töne treten hinzu und geben eine herrliche blonde Harmonie. Sucht man einen Namen, um den klassischen Liebreiz dieses Bildes zu bezeichnen, so kann man nur sagen: Vermeer. Das Werk zieht den Blick immer wieder auf sich und gewinnt an Holdseligkeit, je länger man es anblickt. Es ist wie durchsüßt von Empfindung. Das könnte leicht läppisch klingen; bei Corot aber wird das Wort nicht mißverstanden. — Den Landschafter vertritt ein kleines Bild aus der italienischen Zeit; es ist nicht eine der fast arabeskenhaft komponierten Landschaften, sondern ein mehr naturalistisch gefaßtes Motiv. Grünes Laub, graue Hauswände und vorn eine sich bückende Frau: es ist wie ein Gedicht in Grau und Grün, es ist Kolorismus in Hell-Dunkel sozusagen, wie spielend komponiert und doch knapp und fest in allen Rapports. —

Am glücklichsten sind Bilder von Courbet gesammelt worden. Drei Landschaften und ein Stillleben weisen auf die hohe Meisterschaft dieses bis vor kurzem noch unterschätzten Meisters hin. Die „Brücke über dem Bach" mit der Eselreiterin gehörte früher der Sammlung v. Nemes. Es ist eine der repräsentativsten Landschaften Courbets, heroisch, aber ohne jedes peinliche Pathos, ein Naturalismus voller Größe, voll und reif in jeder Form, ganz Männlichkeit in der Naturauffassung, architektonisch fest und schimmernd vor lauter Kostbarkeit. — Dieselbe Hoheit hat eine Felsenlandschaft großen

Digitized by Google

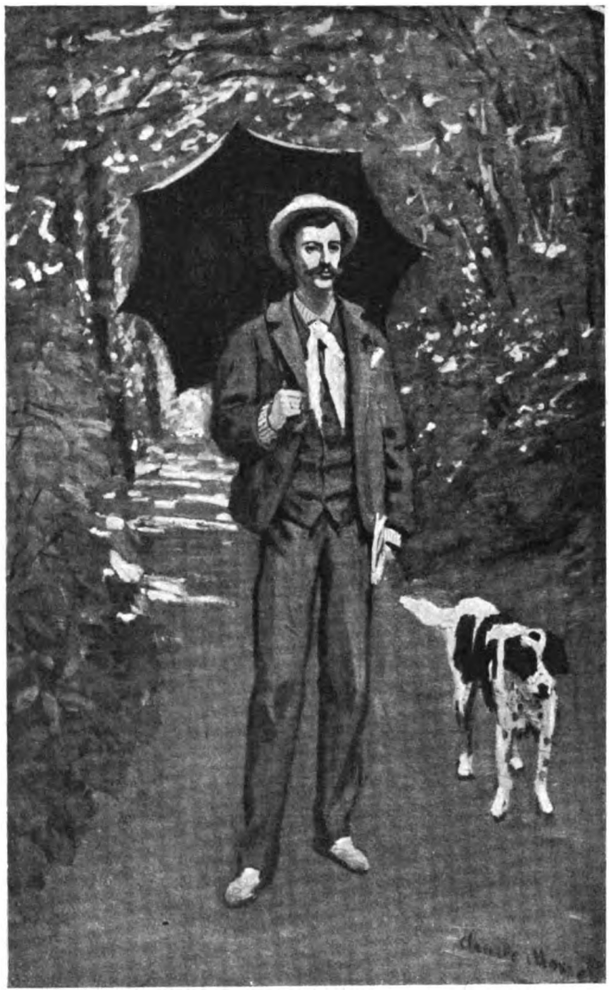
GUSTAVE COURBET, BRÜCKE ÜBER DEN BACH

Formats aus der Gegend von Ornans. Sie ist steil und groß komponiert, in mächtig gegeneinanderwirkenden Flächen, ganz auf Grün und Grau gestimmt, mit dem stumpfen Rot einiger Dächer im Vordergrund. Unbeschreiblich ist die stille Wucht der Naturanschauung. Man fühlt angesichts solcher Werke, wie eitel es ist, von Kunstwerken mit Worten einen Begriff geben zu wollen. — Schön ist auch die kleinere Landschaft „Ca source de Chateau d'Ornans." Ein Stück des blauen Himmels und seines Wiederscheins im Wasser leuchtet in den grauen Felsentönen juwelenhaft auf. — Das Stilleben ist eines der schönsten, die Courbet gemalt hat. Man denkt davor an Zolas hübsches Wort über Courbet: „Er empfindet die Natur durch all sein Fleisch hindurch, versteht ihr mich: durch all sein Fleisch hindurch!" Oder doch ähnlich so. Es ist einem vor den Bildern Courbets, als bediene sich Gott des Talents, um seine Schöpfung noch zu erweitern.

Und dann sind da die Impressionisten. Von Manet, dem Häuptling, ist nur der bekannte Stier auf der Weide da. Er ist also mit einem guten, magistral heruntergemalten Bild vertreten, aber bei weitem noch nicht seinem Range entsprechend. An anderer Stelle sieht man eine Tuschzeichnung von ihm, drei Köpfe, einen Mann und zwei Frauen, mit einem Nichts an Mitteln gemacht und prachtvoll im Raum. Der Männerkopf ist offenbar ein Bildnis Monets. — Am beliebtesten ist in Breslau die Malerei Renoirs. Man begegnet einer der kleinen farbig aufgelösten Landschaften der Spätzeit, einem reizenden Kinderköpfchen, einem von süßer Sinnlichkeit erfüllten kleinen Mädchenakt und dem merkwürdigen Bild von Putzmacherinnen bei der Arbeit. Als ein Hauptwerk ist das Bild zweier junger Mädchen — der Töchter des Künstlers — bei der Lektüre zu bezeichnen. Es ist ein erstaunliches Kunstwerk. In jeder Linie, in jedem Ton sorgfältig abgewogen und musikalisch klingend wie bester

Digitized by Google

Mozart, dabei aber so natürlich diskret, daß alles wie Zufall und ungezwungene Natur erscheint. Alles spricht von Leben, und ist doch reinste Kunst. Wahrheit und Schönheit sind unlöslich verbunden. Dieselbe zärtliche Verliebtheit in die Natur ist in einem Anemonenstilleben. Die Krone der Breslauer Bilder aber ist das aus der Sammlung Rothermundt stammende Bildnis der Gräfin Pourtalès (1877). Alle Reynolds und Gainsboroughs werden von diesem modernen Meisterwerk überstrahlt. Und dieses Wunderwerk, in dem das Modell mit einer wahrhaft fürstlichen Noblesse behandelt worden ist, wurde seinerzeit von der Bestellerin als nicht gut genug zurückgewiesen. Wir haben dankbar zu sein, daß dieses Bild in Deutschland geblieben ist. — Vortreffliche Bilder gibt es auch von Sisley und Pissarro. Jener ist mit zweien seiner von Leben vibrierenden, von Lyrik erfüllten Landschaften, dieser mit einer Hirtin in einer Landschaft aus der pointillistischen Zeit, mit einer kleinen Landschaft bei Pontoise und vor allem mit einem „Boulevard des Italiens" vertreten. Von den sechs Boulevard-Bildern Pissarros ist diese Arbeit vielleicht die schönste. Man hat davor ganz den unvergeßlichen Eindruck des Frühlings in Paris. — Von Monet ist nur der Mann mit dem Sonnenschirm da, also eines der seltenen Figurenbilder. Es ist 1867 gemalt, zur Zeit der Camilla, und stellt den Freund Jaquemart dar. —



CLAUDE MONET, DER MANN MIT DEM SONNENSCHIRM. 1867

Digitized by Google

A. SISLEY, FRANZÖSISCHE LANDSCHAFT

Auch Degas lernt man nur aus einer Landschaft kennen, die mehr merkwürdig als für den Künstler bezeichnend ist. — Am meisten vermißt man Bilder von Cézanne. Das ist um so merkwürdiger, als in den letzten Jahren bedeutende Werke dieses Malers auf den Markt gekommen sind. Nur in einer Sammlung ist ein Bild Cézannes, eine frühe kleine Landschaft, die nicht imstande ist eine Vorstellung vom Wesen des großen Künstlers zu geben, so interessant sie als Ergänzung wäre. — Und van Gogh endlich kommt auch nicht zu seinem Recht. Gegen die drei in einer der Sammlung vereinigten Bilder ist nichts zu erinnern, doch bedarf diese Kunst ja, wie man weiß, einer ganz besonderen kritischen Liebe.

Munch ist mit vier Landschaften vertreten, wovon zwei in der letzten Ausstellung bei Paul Cassirer zu sehen waren. Von Hodler findet sich eine frühe Landschaft, von Picasso ein Blumenstück aus der Frühzeit; und in einer der drei Sammlungen wird eine Vorliebe für die Bilder Purrmanns sichtbar.

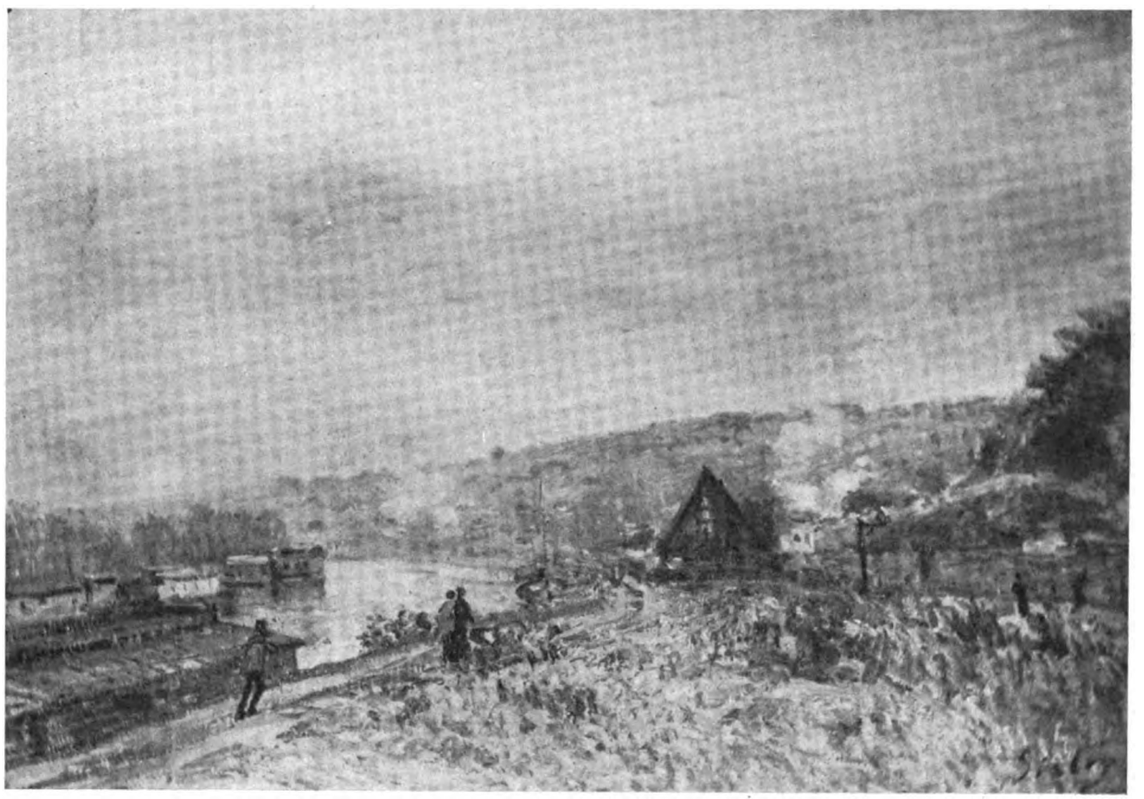
Von den Plastikern ist Gaul am beliebtesten. Überall sind seine schönen Kleinplastiken gegenwärtig. In einem Garten befindet sich ein Brunnen von ihm mit Schwan und Enten; und auch sein letztes, wohl bedeutendstes Werk, der Menschenaffe, ist für Breslau erworben worden. Daneben wird Kolbe sehr geschätzt. Die Gartenfigur, die im vorigen Jahr in Potsdam ausgestellt war, grüßt den Besucher in einem Garten, und auch sonst begegnet man Statuen und Bildnisköpfen. Kolbe kennt das Geheimnis gut im Zimmer zu wirken, und sich mit schönen Bildern gut zu vertragen. Es gibt kein Werk von ihm ohne feine künstlerische Haltung. Von Barlach besitzen die Sammlungen einige schöne Holzplastiken, was besonders vermerkt zu werden verdient, da seine Arbeiten in öffentlichen Galerien fast garnicht angetroffen werden.

Unmöglich ist es, bei einer so knappen Zusammenfassung von dem Reichtum an Graphik und Zeichnungen zu sprechen. Die Schränke, die

Digitized by Google

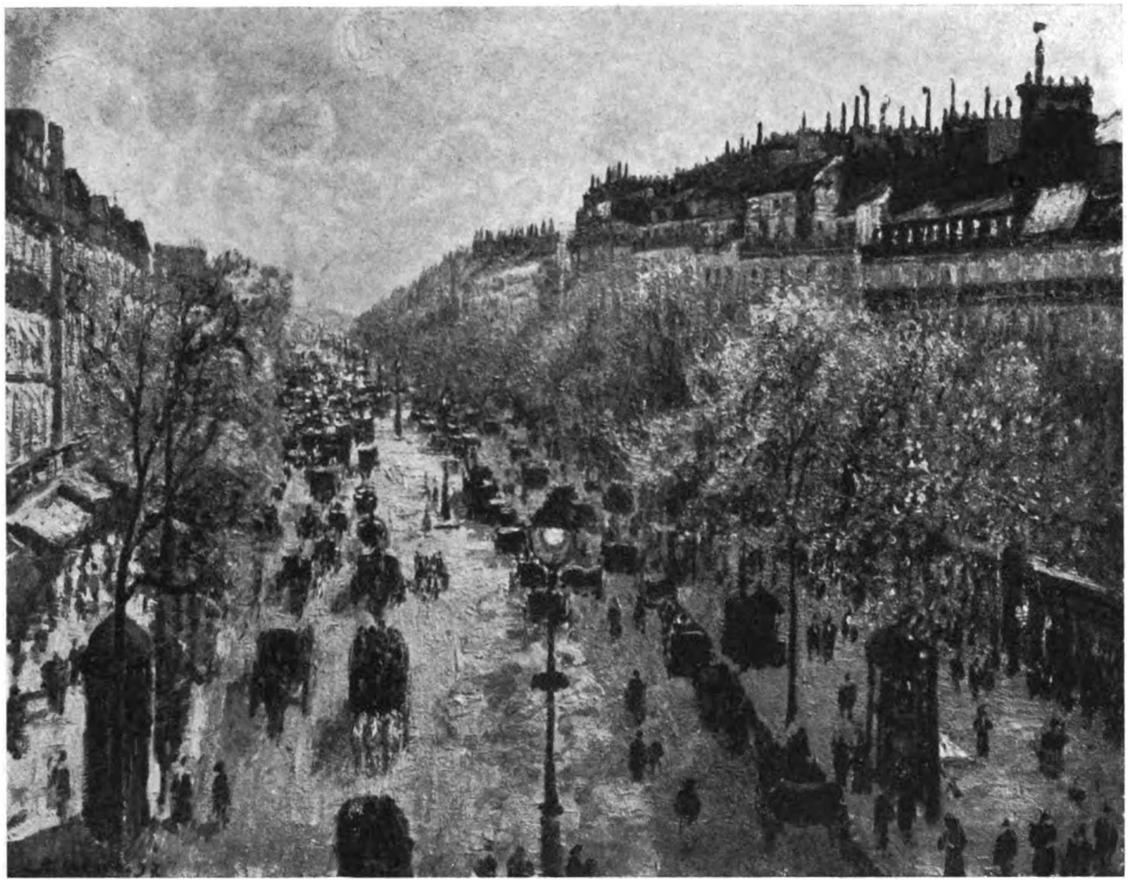
Wände der Sammler sind voll von den schönsten Arbeiten deutscher und französischer Künstler. Übergroß ist die Anzahl der kostbarsten Drucke alter und neuer Graphik. Es werden einem Seltenheiten gezeigt, wie man sie selbst in den reichsten Kupferstichkabinetten nicht häufig findet. Wozu auch zwei Zeichnungen von Rembrandt gehören.

Dieses alles ist schnell gesammelt worden. Aber auch besonnen. Es gibt nicht vieles in den Breslauer Sammlungen, was wieder abgestoßen werden müßte. Überall herrscht Lebendigkeit. Und diese Lebendigkeit greift über den Rahmen der Sammlungen hinaus und verbreitet sich in den kunstliebenden Kreisen der Stadt. Das aber war es, was Breslau so lange fehlte: ein lebendiges Verhältnis zur lebendigen Kunst. Die Breslauer Sammlungen sind der Stadt, und mittelbar dem Reich nicht wichtig, weil sie ein Besitz sind, der sich ziffernmäßig ausdrücken läßt, sondern weil sie geistige Spannungen erzeugen, weil sie geistige Menschheitsgüter konzentrieren und dadurch zu Bewahrern dessen werden, woran uns heute mehr als an allem andern liegen muß.



A. SISLEY, SEINELANDSCHAFT

Digitized by Google



CAMILLE PISSARRO BOULEVARD DES ITALIENS

UNSTAUSSTELLUNGEN

Durch die gigantischen Bauten, die aus den Bedürfnissen des Welthandels und Weltverkehrs entstanden sind, durch die großräumigen Maschinenhallen und Werkstätten aus Glas und Eisen, durch die Hochöfen, Elevatoren und Großbehälter, durch die Krantürme, Verladebühnen und Hochspannungsmasten ist dem Ausdruck der Landschaft wie dem Bilde der Städte eine neue Dominante eingefügt worden. Vorherrschend durch ihre Zahl und die Größe ihres Maßstabes bestimmen diese Bauten den Charakter der modernen Siedlungslandschaft. Und man darf sagen, daß auf diesem Sondergebiet die eigenartigsten und schöpferisch selbsttätigsten Leistungen hervorgebracht worden sind, die die Baukunst unserer Zeit überhaupt aufzuweisen hat. Diese Beobachtung wurde aufs neue bestätigt durch eine Ausstellung von Ingenieurbauten, die der Deutsche Bund Heimatschutz gemeinsam mit dem Deutschen Werkbund und den Fachvereinen der Ingenieure im Lichthof des Berliner Kunstgewerbemuseums veranstaltet hatte. Die Sammlung umfaßte Abbildungen von Zweckbauten aus neuer und alter Zeit, und ließ gerade an den Beispielen aus früheren Epochen, an den Mauthallen, Festungsbauten, Speichergebäuden, Mühlen, Kalköfen usw., vorzüglich die Mittel erkennen, mit denen die Lösung dieser Aufgaben erfolgreich zu betreiben ist: Beschränkung auf die Grundelemente architektonischen Gestaltens, Massengruppierung, Flächenwirkung und Kunst der Messung. Ohne jeden Aufwand an schmückendem Beiwerk, ohne irgend eine Form, die

Digitized by Google

AUGUSTE RENOIR MÄDCHENKOPF

Digitized by Google

AUGUSTE RENOIR, ANEMONEN

nicht unmittelbar notwendig aus den Bedingungen der Aufgabe hervorgeht, sind diese alten Nutzbauten doch erfüllt von elementarer Wucht des Ausdrucks.

Ähnliche, wenn auch längst nicht gleich starke Wirkungen findet man unter den Beispielen aus neuer Zeit eigentlich nur bei den reinen Ingenieurbauten. Diese riesigen Zweckgebilde sind, weil sie in strengster Sachlichkeit aus technisch-konstruktivem Geist entstanden sind, monumentalerer Wirkung fähig als die Mehrzahl jener Industriebauten, bei denen, unter Mitwirkung von Architekten und mit Aufwand von akademischen Formen, ein repräsentativer Eindruck angestrebt wird. Dabei kommen dann solche grotesken Gebilde heraus wie die Torbauten moderner Brücken im Stil mittelalterlicher Festungsbauten, Tunneleingänge umrahmt von wuchtigen Renaissanceportalen, oder bestenfalls jene gefälligen Biedermeiereien, die vorgeblich im Interesse des Heimatschutzes die Form dieser neuen Zweckbauten der Überlieferung anpassen und damit ihre charakteristische Eigenart verwischen. Solchen schwächlichen Kompromislösungen stehen die reinen Ingenieurbauten mit einer neuen, bisher nicht gekannten Eindringlichkeit des Ausdrucks gegenüber Ihre Monumentalität beruht ganz auf der Größe des Maßstabs und der jähen Wucht der Silhouetten. Oft ist die Linienführung, namentlich der reinen Eisenbauten, hart und schneidend scharf (und für die milde Lieblichkeit mancher Landschaft vernichtend) stets aber von kühner Charakteristik des Ausdrucks, ein Symbol unbegrenzter, klug beherrschter Kraft. Von diesem gesunden Konstruktivismus der Ingenieure allein ist eine Rettung unserer akademisch-verzopften, durch ihre unbeherrschte Dekorationssucht verdorbenen Architektur zu erhoffen. W. C. Behrendt.

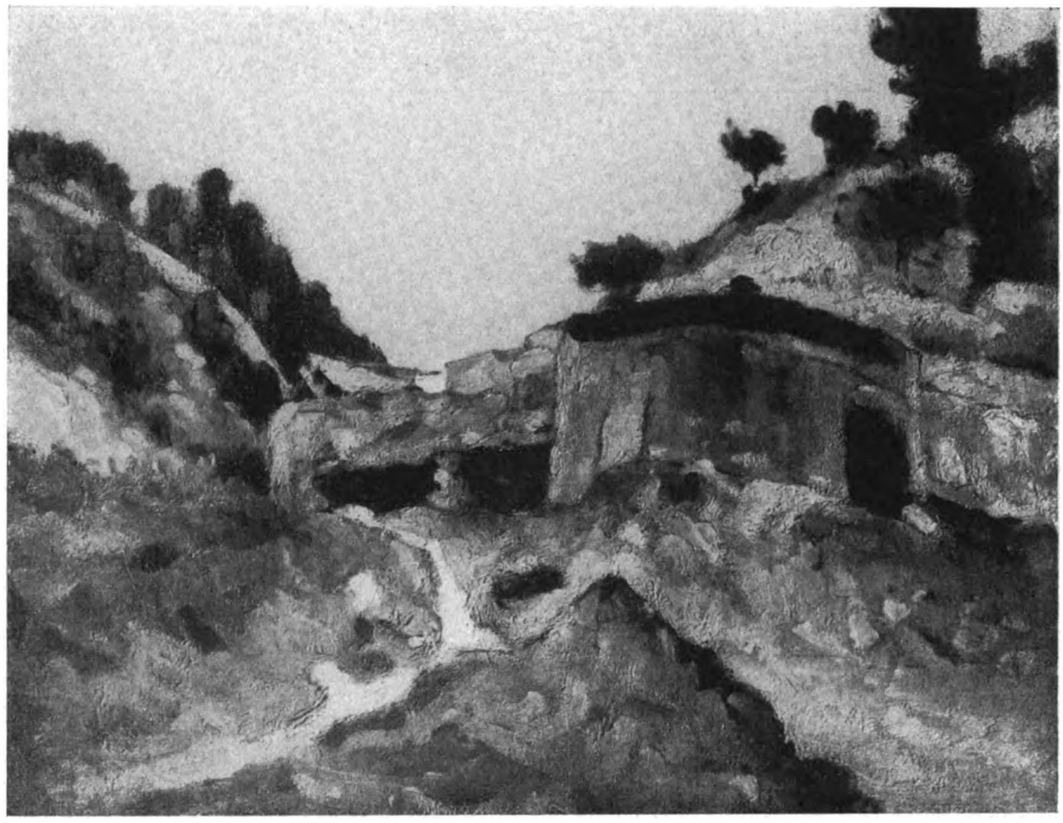
*

Im Salon J. Casper waren Bilder von Corinth, U. Hübner und eine Kollektion von älteren Arbeiten Erich Hanckes ausgestellt. Wir kommen darauf, ebenso wie auf die Derain-Ausstellung bei A. Flechtheim im nächsten Heft zurück.

Digitized by Google

AUGUSTE RENOIR, BILDNIS DER GRÄFIN POURTALÈS

Digitized by Google



PAUL CÉZANNE, LANDSCHAFT MIT WASSERMÜHLE

NEUE BÜCHER

Hans Prinzhorn, Die Bildnerei der Geisteskranken (Julius Springer-Verlag, Berlin 1922).

Das Thema ist das heikelste der modernen Kunstbetrachtung überhaupt, aber auch vielleicht eines von ihren dringlichsten. Es ist ein Segen, daß es keiner journalistisch-literatenhaften Begabung ausgeliefert wurde sondern einem Manne von weitschauender Besonnenheit sowie umfassender Bildung und Erfahrung als praktischer Arzt und Kunstforscher. Prinzhorn hat für die Heidelberger psychiatrische Klinik eine mustergiltige Sammlung bildnerischer Irrenarbeiten aus aller Herren Ländern zusammengebracht: auf ihr, deren wichtigster Teil zur Abbildung gelangt, baut er seine Untersuchungen auf. Angesichts der Fülle von Problemen, die beim Durchblättern dieser seltsam erregenden Bilder den Betrachter bestürmen, war eingehendste, ja breiteste Behandlung von den verschiedensten ästhetischen, psychologischen, psychiatrischen, kunstphilosophischen, kinder- und völkerkundlichen Gesichtspunkten her geradezu Pflicht. Die Arbeit Prinzhorns liegt uns daher in einem umfassenden Bande und in einer weitschichtigen Kapiteleinteilung vor. Sie wird auf lange Zeit hinaus grundlegend bleiben. Für den im modernen Kunstleben Stehenden wird das Verdienst am meisten in die Augen fallen, das in der taktvollen Überlegenheit des Verfassers beruht, wo es gilt, die tiefgreifenden Beziehungen „schizophrenen" Bildens zur sogen. expressionistischen Kunst auf eine Formel zu bringen und beides gegeneinander abzuwägen. Indessen davon so wenig wie von allen anderen Teilen des ebenso gelehrten wie aktuellen Buches ist eine Mitteilung der Ergebnisse möglich, die sofort zu einer eigenen Abhandlung des Referenten wachsen müßte. Es genügt zu sagen, daß hier Geheimnisse des menschlichen Innenlebens, deren Kunde leicht gefährlich werden könnte, von der Hand eines Geweihten und Berufenen behutsam entschleiert werden. Indem wir uns ihm anvertrauen, werden wir gewiß vor den vielen Irrtümern und Wirrnissen bewahrt bleiben, die den Unvorbereiteten hier schon an der Schwelle bedrohen. Hartlaub.

Digitized by Google

AUGUSTE RENOIR, BEI DER LEKTÜRE

Digitized by Google

EDOUARD MANET, TUSCHZEICHNUNG

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Bücher aus dem Verlag Bruno Cassirer:

Goethes „Mann von fünfzig Jahren". Mit 36 Federzeichnungen von Max Liebermann, in Holz geschnitten von O. Bangemann. Ausgabe A und B.

Max Slevogt: König Drosselbart. Mit 8 Federlithographien. Ausgabe A und B.

Lovis Corinth: Die Frau Konnetable von Balzac. Mit 15 Kreidelithographien. Ausgabe A und B.

Rudolf Großmann: Sommertage. Eine Mappe mit 10 handkolorierten Federlithographien.

Emil Waldmann: Max Slevogt. Mit 133 Abb.

Hans Mackowsky: Häuser und Menschen im alten Berlin. Mit 32 Tafeln

Kurt Glaser: Die Graphik der Neuzeit. 6.—10. Tausend. Mit 486 Abbildungen.

Kurt Glaser: Edvard Munch. 3. Aufl. 5.—7. Tausend.

Erich Hancke: Max Liebermann. 2. Auflage. Mit 300 Abbildungen.

Wilhelm von Bode: Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance. Mit 327 Abbildungen.

Hedwig Fechheimer: Kleinplastik der Ägypter. 6.—10. Tausend.

Das Märchenbuch: Band 13, Der treue Johannes u. a. Band 14, König Drosselbart u. a. Beide illustriert von Max Slevogt.

*

Erinnerungen der Malerin Louise Seidler. Herausgegeben von H. Uhde-Bernays. Im Propyläen-Verlag, Berlin.

Frühe italienische Dichtung. Herausgegeben von Hans Feist und Leonello Vincenti. Hyperion-Verlag, München.

Kurt Pfister: van Eyck. 71 Abbildungen. Delphin-Verlag, München,

Carl Aldenhoven: Gesammelte Aufsätze. Herausgegeben von Dr. A. Lindner. Verlag Klinkhardt & Biermann.

Chinesische Hausplastik, von O. Burchard. Band 12, „Orbis pictus", Verlag Ernst Wasmuth A. G., Berlin.

Deutsche Exlibris, von R. Braungart. Hugo Schmidt Verlag, München.

Josef Ponten: Studien über A. Rethel. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart, 1922.

Der deutsche Kupferstich, von Zorge von Manteuffel. 80 Abbildungen. Hugo Schmidt Verlag, München.

Fritz Behn als Tierplastiker. Herausgegeben von Hugo Schmidt. 73 Abbildungen. Hugo Schmidt Verlag.

Eduard von Grützner, eine Selbstbiographie. 130 Abb. Hugo Schmidt Verlag, München.

Richard Klapheck: Die Schloßbauten zu Raesfeld und Hanstorff. Herausgegeben vom Westfälischen Heimatbund. Dritte Veröffentlichung. Dortmund 1922.

Das graphische Jahr Fritz Gurlitt II. Die graphischen Techniken und ihre Druckverfahren von Reinhold Hoberg. Fritz Gurlitt Verlag, Berlin 1923.

EINUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, VIERTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 10. DEZEMBER. AUSGABE AM 1. JANUAR NEUNZEHNHUNDERTDREIUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

Digitized by Google

Digitized by Google

FRANZ HALS, BILDNIS EINES OFFIZIERS

SAMMLUNG HENRY GOLDMAN, NEW YORK

Digitized by Google

Kunst und Künstler

ANDRÉ DERAIN

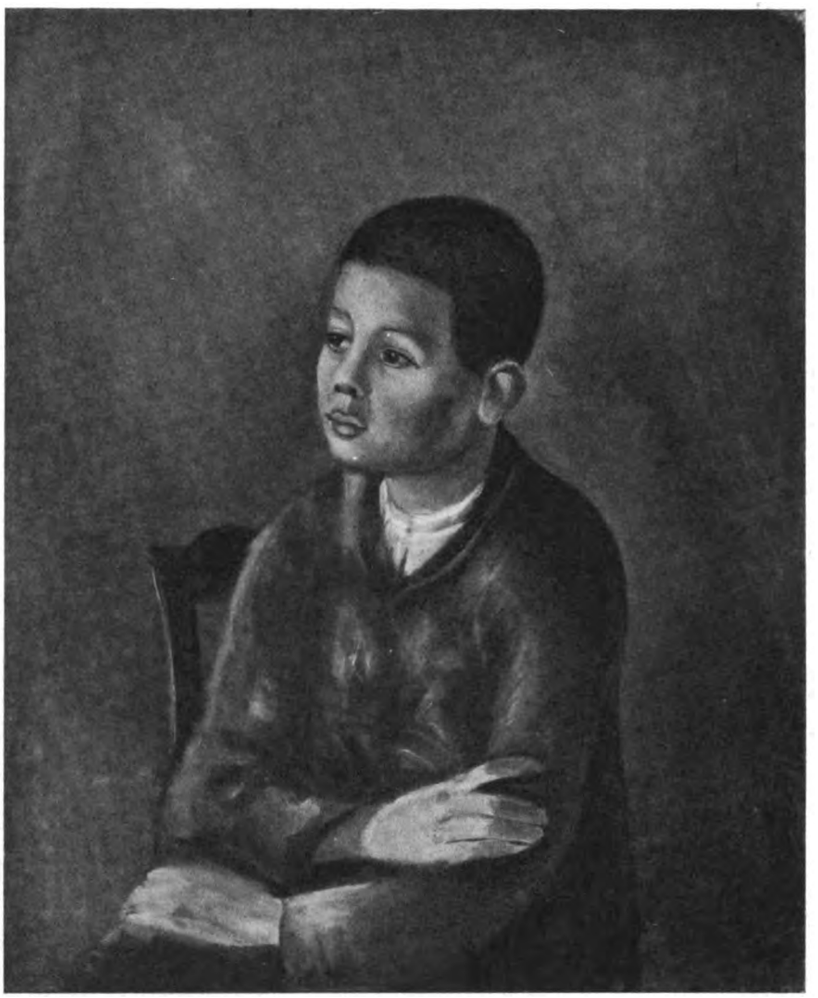
VON

KARL SCHEFFLER

Die November-Ausstellung von Ölbildern, Aquarellen, Zeichnungen und Graphiken André Derains in der Galerie Alfred Flechtheim kam zur rechten Zeit. Es war schon früher oft die Rede von diesem Pariser, ohne daß man sich eine reine Vorstellung hätte bilden können. Nach dem Krieg haben Deutsche, die sich wieder nach Paris gewagt hatten, uns gar erzählt, daß Derain der Maler sei, der das Interesse der Kunstfreunde dort am meisten beherrsche und daß er zurzeit mehr noch geschätzt werde als Matisse. So mußte uns viel daran liegen, selbst urteilen und die deutschen Arbeiten, die eigenen Kunstüberzeugungen an alten und neuen Werken eines zurzeit so einflußreichen französischen Malers prüfen zu können, es mußte die Gelegenheit, die Flechtheim mit der Ausstellung geschaffen hat, besonders willkommen sein.

Ob die Gelegenheit benutzt worden ist, läßt sich so bald nicht entscheiden. Nach dem Echo in der Presse zu urteilen, ist die Anregung ziemlich obenhin abgetan worden. Eine starke Anregung aber konnte die Ausstellung zum mindesten werden. Man wurde zu großer Achtung genötigt; und wo man Einwände zu erheben hatte, tat man es unwillkürlich mit dem Hute in der Hand. Was Achtung erzwingt, ist die ungewöhnlich ernste Selbsterziehung Derains. Er läßt sich nichts durchgehen, kein Ungefähr in der Form, keins in der Farbe. Über alles gibt er sich Rechenschaft. Wo der deutsche Maler derselben Generation oft in einer undisziplinierten Wildheit das Geheimnis der packenden Wirkung zu finden hofft, da treibt der Franzose die Form mit fast wissenschaftlicher Strenge zur Reinkultur. Ohne die bei solcher Ar-

Digitized by Google

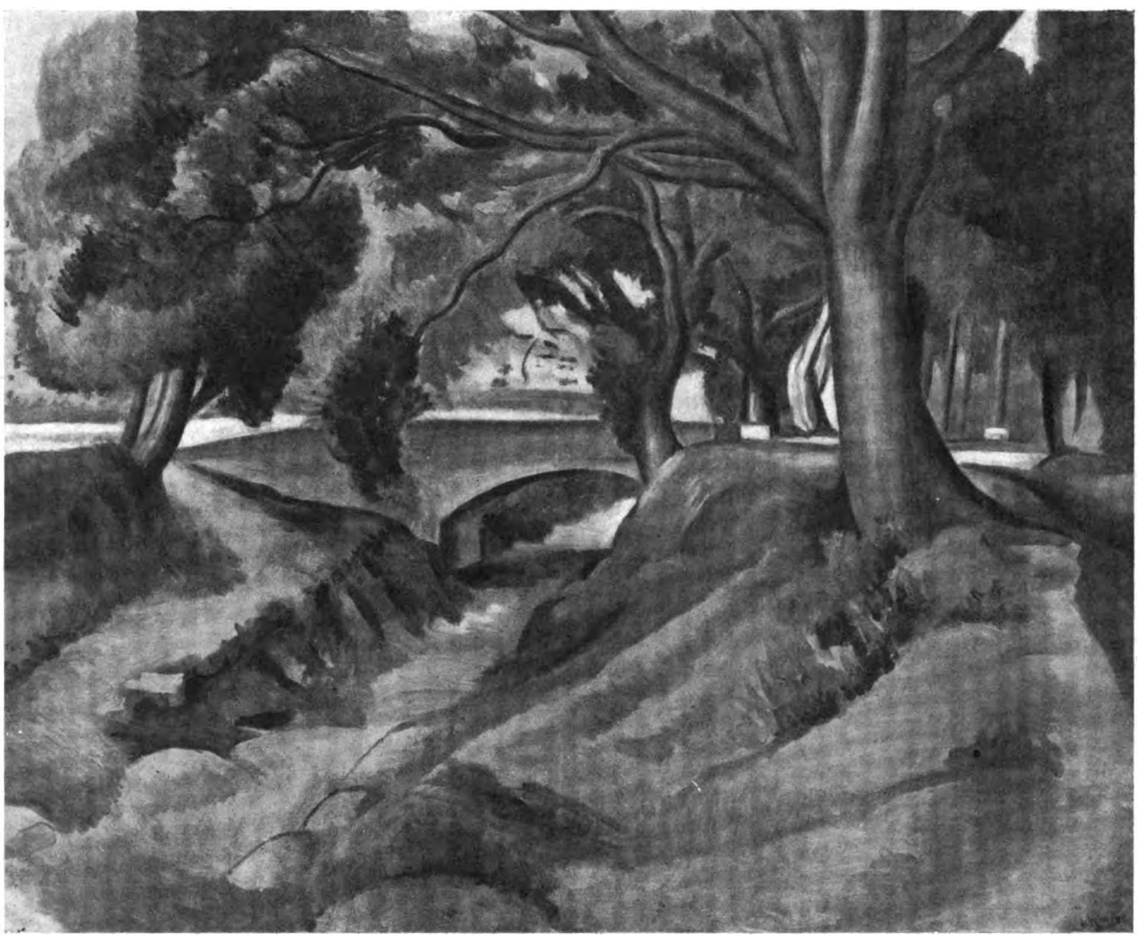


ANDRÉ DERAIN, DER JUNGE. 1922
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

beitsweise sich leicht einstellende Kälte zu fürchten, ohne den Gefahren auszuweichen, daß das, was ins Klassische geraten soll, leicht klassizistisch wird, daß von der reinen Form zum Formalismus nur ein Schritt ist, daß alle heroisierende Absicht in diesen Zeitläuften leicht zur Galvanisierung wird, und daß der Wille zur purifizierten, zur primitiv klaren Form wie von selbst zum Manierismus führt. Wie immer das Gefühl zur Kunst Derains stehen möge: der Erkenntnis ist dieser Künstler im hohen Maße interessant. Sieht man, wie er ein Bild, eine Zeichnung baut, wie er die Massen und Werte ausbalanziert, wie er die Rapports herstellt, wie er auf den Spuren alter Meister und neuer Vorbilder um eine sozusagen persönlich unpersönliche Ausdrucksweise ringt, so hält man ohne weiteres einen Maßstab in Händen, womit die ganze neue deutsche Produktion zu messen einmal sehr lehrreich wäre, um so mehr, als von der neueren deutschen Produktion nicht vieles übrig bleibt, was diesen Maßstab eines gewiß nicht großen, aber eines im besten Sinne lebendig gebildeten Künstlers nur verträgt.

Derain war Schüler Moreaus. Ebenso wie Matisse. Woraus sich ergibt, daß die Bedeutung des Moreauschen Lehreinflusses auf nachimpressionistische Künstler noch nicht genügend beachtet worden ist. Derain ist auch sonst viel in den Jahren seiner Entwicklung mit Matisse zusammengewesen. Beide stellten sich, zum Beispiel, gemeinsam Aufgaben, um Formprobleme bewältigen zu lernen. Einmal verabredeten sie sich, eine Dame in Blau zu malen. Als sie ihre Bilder dann verglichen, zerstörte Derain ganz verzweifelt seine Arbeit, weil sie sich seiner Meinung nach neben der von Matisse nicht halten konnte. Natürlich konnte ein solches Zusammenarbeiten, besser: Gegeneinanderarbeiten nicht fortgesetzt werden, ohne zu Konflikten zu führen. Die traten denn auch ein, und es wird erzählt, daß Matisse einst weinend nach Hause gekommen sei, weil Derain ihn auf der Straße nicht gegrüßt hätte. Diese Art Künstler nehmen es ernst, ihre Arbeit, ihr Menschentum, ihre Kollegialität; es ist Schicksalsluft in ihren Lebensläuften. Heute gilt Derain in Paris, wie gesagt mehr als Matisse, trotzdem er selbst diesen zeitweise über sich gestellt hat. Daß es so bleiben wird, glaube ich freilich nicht. Ein Vergleich — den die Matisseausstellung des vorigen Jahres bei Flechtheim ermöglicht — scheint mir

Digitized by Google



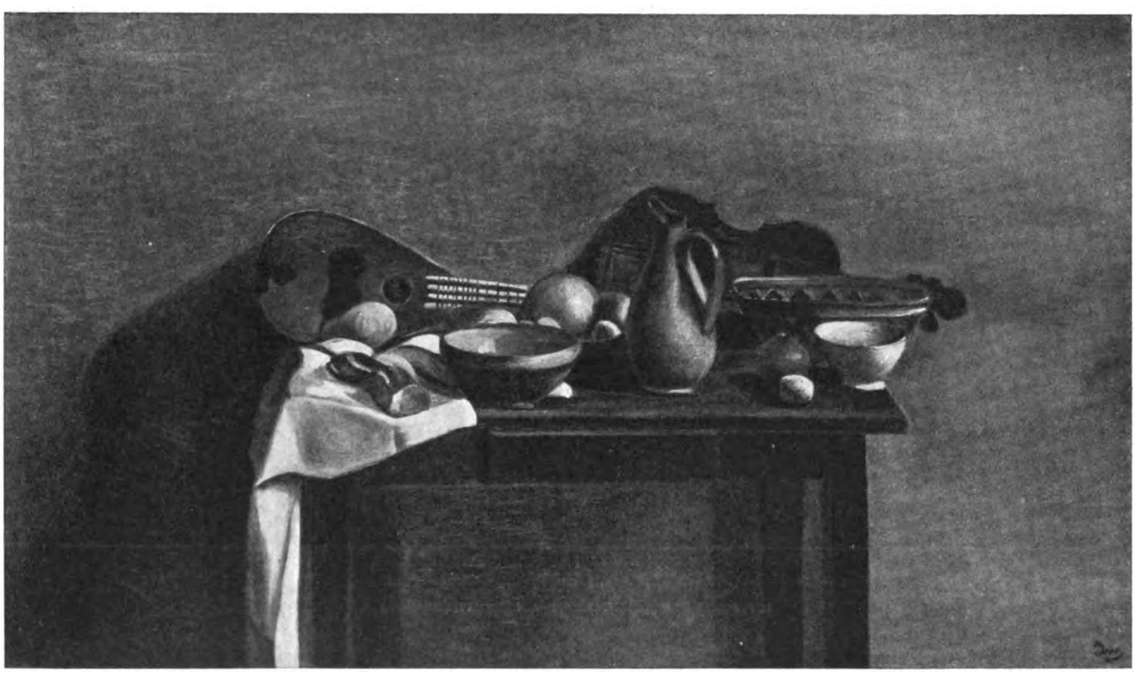
ANDRÉ DERAIN, DER WALDBACH. 1922

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

Digitized by Google

doch zu beweisen, daß Matisse mehr natürliches Maltemperament, mehr Fülle hat. Man könnte ihn ein talent malgré lui nennen. Schulmäßig arbeiten beide, akademisch wenn man will; aber es ist eine Schulmäßigkeit höchster Ordnung. Poussingeist, dahingegangen durch Ingres und Cézanne, und bei Derain besonders auch durch Henri Rousseau und Picasso, mit einem feinen Hauch von Biedermeier. Was Derain vor Matisse voraus hat, ist die Fähigkeit, mit einem Bild zu Ende zu kommen. Matisses Bilder sind vielleicht innerlich fertiger, sie sind es aber nicht so sichtbar. Das hat Derain jetzt vielleicht auch den Vorsprung gesichert.

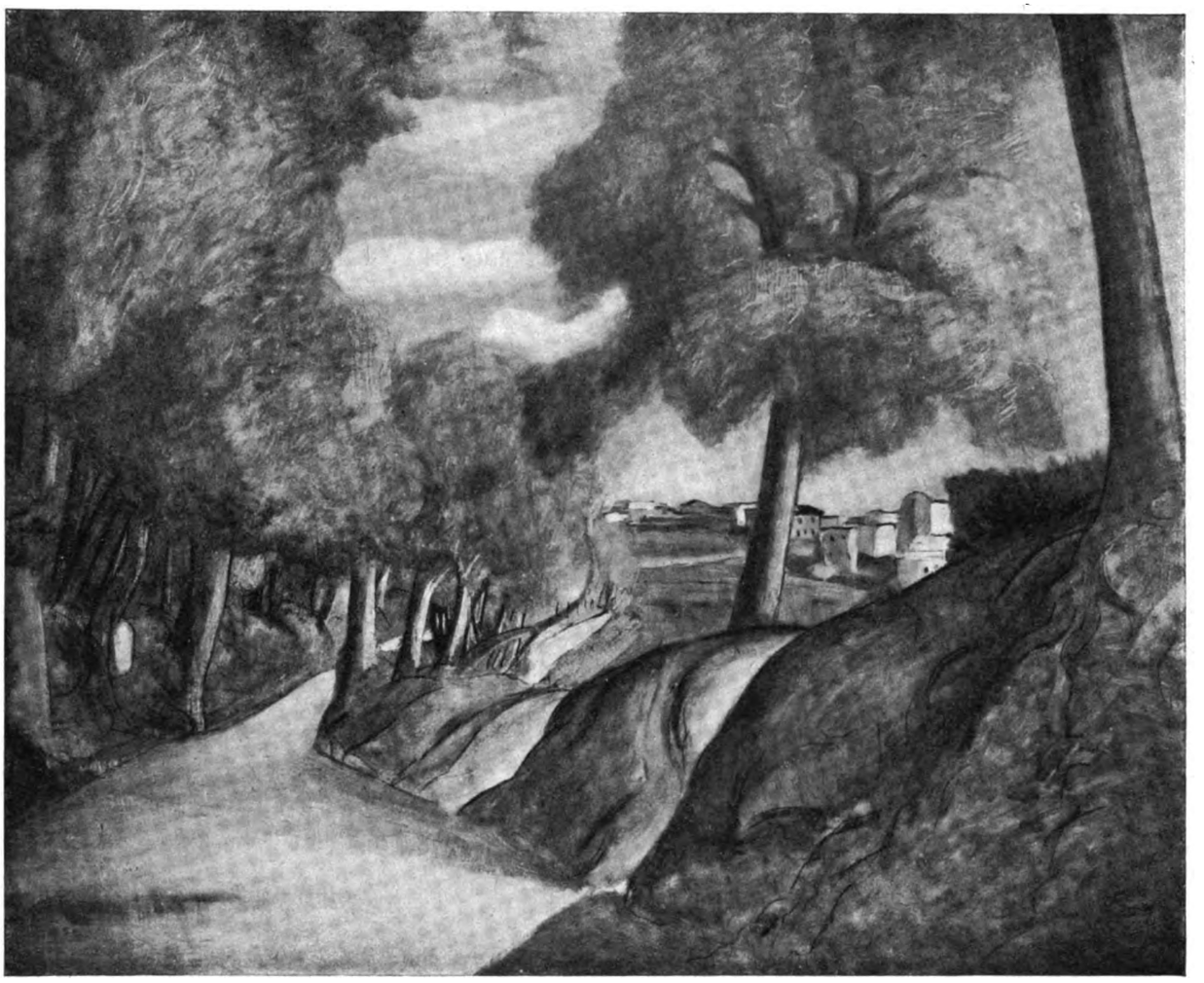
Den hier gegebenen Abbildungen sieht man es an, trotzdem die Farbe fehlt, wie behutsam kräftig, wie zart nuanzierend, wie glücklich vereinfachend Derain komponiert. Er ist Epigone, aber er hat seiner Malerei, nachdem sich der große Gefühlsstrom verlaufen hat, die Kultur gerettet. Fehlt es seiner Malerei auch an quellender Melodik, so fehlt es ihr doch nie an schönem Klang. Wenn man das, was sie auszeichnet, Gesinnung nennt, so darf man diese Gesinnung nicht mit der in Deutschland vielfach umgehenden verwechseln: sie springt nicht ein für ein Nichtkönnen, sondern nur für einen qualvoll empfundenen Mangel an sinnlicher Natur und Vitalität, wofür der Enkel nicht verantwortlich zu machen ist. Sie ist in all ihrer Kühle sehr ehrlich und ernst. Sie ist das Produkt einer Erkenntnis, die beinah schon wieder in einer neuen Weise schöpferisch wird. Derains Kunst ist bemüht, das große Erbe lebendig zu bewahren, damit der Genius einst imstande sei, das Werk der Genialen unmittelbar fortzusetzen.



ANDRÉ DERAIN, DER TISCH. 1921

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

Digitized by Google



ANDRÉ DERAIN, RÖMISCHE LANDSCHAFT

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

Digitized by Google

GENTILE DA FABRIANO, MADONNA UND KIND. ABB. 1

DIE SAMMLUNG HENRY GOLDMAN IN NEW YORK

VON

WILHELM R. VALENTINER

Die Sammlung Herrn Henry Goldmans in New-York gehört, obgleich nicht sehr umfangreich und erst während der letzten acht Jahre entstanden, zu den bedeutendsten amerikanischen Privatsammlungen. Sie umfaßt so weit von einander getrennte Gebiete wie die griechische Kunst, die Kunst der Gotik, der italienischen Renaissance und des niederländischen Barock. Von einer Skulptur Praxiteleischen Stiles schweift der Blick zu einem Meisterwerk der französischen mittelalterlichen Kunst; neben einem Tizian hängt ein Holbein und mit Gemälden Gentile da Fabrianos und Masolinos vertragen sich Kleinbronzen von Benvenuto Cellini und Giovanni da Bologna. So scheinbar entgegengesetzte Pole wie Donatello und Rembrandt, wie Andrea della Robbia und Van Dyck, wie Jacopo della Quercia und Rubens berühren sich in dieser ausgewählten Sammlung, in der sich nicht mehr als etwa zwanzig Meisterwerke der verschiedendsten Epochen zu einem wundervollen Ganzen vereinigen.

Die Entstehung dieser Sammlung lehrt, was

Digitized by Google

bei Qualitätssinn und Verwertung der besten Tradition auf dem Gebiet des amerikanischen Sammelwesens in verhältnismäßig kurzer Zeit geschaffen werden kann. Die großen Sammler der vorigen Generation wie Morgan, Frick, Altman, Widener, hatten im Streben nach der Vereinigung von Meisterwerken aller Zeiten und Schulen und im Gedanken, daß sich das Beste nur mit dem Besten vertrage, schon Außerordentliches erreicht und den Typus der amerikanischen Privatsammlung großen Stiles geschaffen. Herr Goldman ging nicht einmal den Weg, den manche jener Sammler erst gehen mußten, ehe sie in entscheidender Weise zu sammeln anfingen. Er begann nicht mit dem Erwerb von Bildern der Barbizonschule und der französischen und englischen Meister des achtzehnten Jahrhunderts, von denen jene erst zu einem Verständnis der älteren Schulen gelangten. Bemerkenswerter Weise war der erste bedeutende Ankauf Herrn Goldmans ein Werk Rembrandts, und nicht etwa eines der früheren Bildnisse aus dem Anfang der dreißiger Jahre, mit denen so viele der amerikanischen Sammler sich begnügen, auch nicht eines der mittleren Zeit, über die hinaus der älteste große Rembrandtsammler in Amerika, Herr Havemeyer in New York den Künstler um keinen Preis vertreten haben wollte, sondern eine Schöpfung der späten großartigen Epoche, in welcher der Künstler die tiefsten Geheimnisse der Seele enthüllt. Wer mit einem solchen auf das Geistige gerichteten Meisterwerk zu sammeln beginnt, wird nicht mehr den Weg zu den dekorativ gewinnenden Werken des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts finden, bei denen noch heute viele der amerikanischen Sammler stehen bleiben, sondern sich nach der anderen Seite, zu der gehaltvolleren und ernsteren älteren Kunst und ihren Quellen wenden. Und so folgten dem Werke Rembrandts die anderen Großmeister der niederländischen und flämischen Kunst, Frans Hals, Rubens und Van Dyck und dann die Meister der Renaissance nördlich und südlich der Alpen mit ihren großen Vorläufern. Daß Herr Goldman sich dabei keineswegs von Geschmacksströmungen, denen auch die Sammlerwelt leicht unterworfen ist, bestimmen ließ, mag der Ankauf des griechischen

BERNARDO DADDI (?), MADONNA UND KIND. ABB. 2

Marmorkopies oder des Gemäldes von Rubens beweisen. Die antike Kunst hat nur wenig Eingang in die großen amerikanischen Privatsammlungen gefunden, und auch der ursprünglichen und gewaltigen Kunst des Rubens schließen unberechtigte Vorurteile die Türen.

Bei dem Bestreben Herrn Goldmans, die Spitzen der Kunst in seiner Sammlung vertreten zu haben, mußte ihm daran liegen vom Geist der zwei großen Meister, mit denen die neuere Malerei im Süden und Norden beginnt, von Giotto und Jan van Eyck eine neue Vorstellung zu geben. Eigene Werke von ihnen zu erwerben ist heutzutage so gut wie unmöglich. Aber Herr Goldman kam dem Ziel so nahe wie möglich, als er die Giotti nahestehende, Bernardo Daddi zugeschriebene Madonna und die treffliche Anbetung des Kindes von Petrus Christus, dem Nachfolger Jan van Eycks, erwarb.

Jene frühe Madonna (Abb. 2) ist Giottos

Digitized by Google

Werken so verwandt, daß der Laie sogleich an den Meister selbst denkt, aber auch Kenner geneigt sind, die Zuschreibung an Giotto selbst aufrecht zu erhalten. Hier atmen wir noch ganz den Geist der großen monumentalen Kirchenkunst Giottos. Die schweren massigen Formen von Mutter und Kind sind die seiner Madonnenkompositionen und entsprechen dem neuen Ideal von Körperlichkeit, das die flächige byzantinische Auffassung verdrängte. Nur in den mandelförmigen Augen und in der großen Geste des Kindes wirkt der byzantinische Einfluß, der Giotti durch Cimabue vermittelt wurde, nach. Und keineswegs ist die Kunst, trotz aller Körperlichkeit und erdigen Schwere der Formen, so real geworden, daß ihr der tiefe religiöse Sinn abhanden gekommen wäre. Sie ist erfüllt von der erhabenen transzendenten Auffassung, die für die mittelalterliche Kunst charakteristisch ist. Denn vor allem ist Giotto geistiger Vertreter des Mittelalters, wenn man in seiner starken Invidualität und seinem Sinn für reale Formen auch den Beginn der Renaissance von ferne erkennen mag. Wie weit wir im Grund jedoch noch von der Renaissance entfernt sind, zeigt ein Blick auf die beiden köstlichen Gemälde der Sammlung Goldman, welche die italienische Gotik auf ihren Höhepunkt kennen lehren, und die fast hundert Jahre nach jenem giottesken Werk geschaffen wurden: die sitzende Madonna Gentile da Fabriano's und die Verkündung Masolino's, beides um 1420 entstandene Werke.

In der Madonna Gentiles (Abb. 1), jenes Künstlers, von dem Michelangelo sagte, daß er seinen Namen mit Recht trage, ist seine zarte Empfindung und köstliche, weiche Farben- und Liniensprache, die den Geist der französischen Gotik nach Italien zu verpflanzen scheint, aufs Schönste ausgedrückt. Die lieblichen Gesichtszüge der Madonna, ihre schlanken Finger, das naiv spielend bewegte und doch schmiegsame Kind sind ganz aus dem Geist seiner besten Kunst, wie wir sie etwa in der herrlichen Anbetung der Könige in den Uffizien bewundern, geboren.

In gewissem Sinn diesem Künstler verwandt in der Freude an gotischem Linienschwung, an dekorativer Pracht und an gotischer Empfindung ist Masolino (Abb. 3), der Lehrer Masaccios, der in der florentiner Malerei eine ähnliche Übergangsstellung einnimmt wie Gentile in der umbrischen. Nur ist bei ihm die geheimnisvolle, gotische Mystik Gentiles bereits überwunden. Für den neuen Geist der Renaissance ist er empfänglicher, wie namentlich der architektonische Hintergrund und die helle, bunte Farbenstimmung des Goldmanschen Bildes beweist, in der sich der weltliche Geist der heiteren Florentiner Frührenaissance ankündigt. Dieses Gemälde ist unzweifelhaft das schönste Tafelbild des seltenen Meisters, von dem wir in Deutschland nur die schöne Madonna in der Bremer Kunsthalle besitzen. Es ist eines der reizvollsten und bezauberndsten Werke der Frühflorentiner Malerei, von dessen Schönheit freilich nur der Farbeneindruck des Originales die richtige Vorstellung gibt. Von der Reinheit des Blaues im Gewand der Maria, die strohblonde Haare hat, und von der Pracht des goldbrokatnen, weinroten Kleides des Engels macht man sich nicht leicht eine Vorstellung, und doch haftet in der Erinnerung fast ebenso stark der schillernd bunte architektonische Hintergrund mit den zinnoberroten Gesimsen und den himmelblauen Einlagen der Kasettendecke, mit den farbig eingelegten Hölzern der Wandbekleidung und dem Blick auf den silberweißen Vorhang im Nebenzimmer.

Während uns die Skulpturen Jacopo della Quercias oder seiner Schule, Donatellos und Andrea della Robbias, die wir nachher im Zusammenhang besprechen, weiter durch die Frührenaissance geleiten, führen uns die Gemälde sogleich zum Höhepunkt der Hochrenaissance, in das für die große Zeit der italienischen Kunst besonders bedeutungsvolle zweite Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts, in dem die drei herrlichen Gemälde der venezianischen Schule entstanden sind: das männliche Bildnis des Bartolomeo Veneto aus der Sammlung Crespi, das Bildnis eines Kaufmanns und die Toilettenscene Tizians.

Bartolomeo Veneto (Abb. 4) ist, wie manche bedeutende Porträtisten es sind, erfindungsarm in seinen figürlichen Darstellungen; er wiederholt da eine bekannte Madonnenkomposition Giovanni Bellinis häufig mit veränderter Landschaft. Man hat ihm deshalb lange nicht die außerordentlichen Bildnisse zugetraut, die, wie wir jetzt wissen, von seiner Hand sind, und hat dafür gelegentlich selbst

Digitized by Google

Namen wie Holbein und, wie bei der Kurtisane in Frankfurt, Dürer genannt. Tatsächlich hat die Kunst Bartolomeo Venetos auch gewisse Beziehungen zu Dürer gehabt, die allerdings wohl nur durch die graphischen Blätter des Künstlers vermittelt wurden. Dafür gibt gerade das Bild der Sammlung Goldman einen Beleg: denn in dem landschaftlichen Hintergrund ist der bekannte Holzschnitt Dürers: der Reiter mit dem Lanzknecht, genau kopiert. Auch die Kraft der Charakteristik, die Bartolomeo in außergewöhnlichem Maße zu eigen ist, hat etwas Dürerisches, doch weisen die Mittel, mit denen er sie wiedergibt, das Helldunkel und die satte Farbengebung eher auf Beziehungen zu der Mailänder Schule. Die bedeutendsten Bildnisse, die der Künstler geschaffen, wie das unserige, das 1512 datiert ist, das der Galerie Orsini in Rom, das des Maximilian Sforza bei Captain Holford, sind in Mailand entstanden, wo er am Hof der Sforza tätig gewesen zu sein scheint. Wie die anderen bedeutenden Bildnisse des Künstlers gibt auch das der Sammlung

MASOLINO, VERKÜNDIGUNG. ABB. 3

Digitized by Google

BARTOLOMEO VENETO, MÄNNLICHES BILDNIS. ABB. 4

Goldman eine echte Renaissanceerscheinung von energischem und sympathischem Äußeren wieder: mit kräftigem Kinn und stark betonten Backenknochen, mit dunklen Haaren und Augen, die Tracht kleidsam und lebhaft vor dem roten Vorhang im Hintergrunde abgesetzt. An der Kappe Medaillons aus getriebenem und emailliertem Gold zu tragen, wie wir es hier sehen, war damals Mode, wie wir aus der Biographie Benvenuto Cellinis erfahren, der selbst solche Schmuckstücke fertigte.

Trotz seines Namens ist Bartolomeo Veneto mit seinen Neigungen zur lombardischen und nordischen Kunst kein charakteristischer Vertreter der venezianischenMalerei. Wollen wir ein typisches Porträt der venezianischen Kunst auf ihrer Höhe mit der Weichheit ihrer Modellierung, der Feinheit der Lichtbehandlung und der gedämpften Farbenstimmung kennen lernen, so müssen wir uns dem Bildnis eines Kaufmannes (Abb. 5) zuwenden, das bald Giorgione bald Tizian zugeschrieben wird, und in Deutschland noch so gut wie unbekannt ist.

Es mag merkwürdig erscheinen, daß man bei einem Werk von so ausgesprochener Eigenart noch nicht zu einer Einigkeit über den Künstler, der

Digitized by Google

GIORGIONE ODER TIZIAN, BILDNIS EINES KAUFMANNS. ABB. 5

es geschaffen, gekommen ist (Bode hält es für Giorgione, Berenson für Tizian). Doch erinnern wir uns, daß die Grenzen zwischen den späten Werken des früh verstorbenen Giorgione und denen Tizians, der mit ihm zusammenarbeitete und ihn mit großer Anpassungsfähigkeit fortsetzte, so unbestimmt sind, daß auch bei anderen Meisterwerken wie der Schiovona der Sammlung Cook, oder dem sogenannten Ariost der National Galery lange die Ansichten schwankten. Erschwert wird die Entscheidung dadurch, daß die meisten dieser Bilder nicht tadellos erhalten sind und die Technik keine sicheren Merkmale bietet. Zweifellos geht auf Giorgione die Kompositionsform des Goldmanschen Bildes zurück, die sich aber auch der junge Tizian aneignete. In der Auffassung unterscheiden sich die Porträts des jüngeren Meisters meist deutlicher von Giorgione, da Tizian seinen Gestalten statt der träumerischen Zartheit eine leidenschaftliche Lebensenergie gibt, die sich freilich noch hinter einer weichen giorgionesken Atmosphäre verhüllt. Es will uns scheinen, daß die plastische Erscheinung des Dargestellten auf dem Bildnis der Sammlung Goldman, sein intensiver, fast grausamer Ausdruck in Augen und Mund, der so gut mit der den Beutel um

Digitized by Google

klammernden Faust zusammenstimmt, mehr zum Geiste Tizians paßt, denn er stand den gefährlichen Triebkräften im menschlichen Handeln verständnisvoller gegenüber als der weltfremde Meister von Castelfranco.

Nur eine Seite Tizians lernen wir in seinen männlichen Bildnissen kennen; einzigartiger und allgemeiner anerkannt ist eine andere Seite seiner Kunst: die Schilderung weiblicher Schönheit. Die Sammlung Goldman bewahrt ein diese Seite des Künstlers trefflich repräsentierendes Werk, das erst neuerdings aus verstecktem Privatbesitz zum Vorschein gekommen ist. Es verdient in einem Atem mit jenen Werken genannt zu werden, die bei dem Klang des Namens Tizians jedem sogleich ins Gedächtnis kommen: mit der Flora oder der Bella im Pitti oder der jungen Frau bei der Toilette im Louvre. Auch das Gemälde der Sammlung Goldman galt lange wie jenes ihm in vieler Hinsicht verwandte Werk im Louvre als ein Bildnis Alfonso d'Estes und seiner Geliebten Laura de Dianti und ist in einer Periode entstanden, die zu den glücklichsten, an unsterblichen Werken reichsten im Leben des Künstlers gehört, in der Zeit, als Tizian das erste Mal von einem italienischen Fürsten in seiner Größe ganz erkannt wurde. Wahrscheinlich ist es ebenso wie der Zinsgroschen in der Dresdener Galerie, die Venus mit der Muschel in Britgewaterhouse, und andere gleichzeitige Werke im Prado und in der Londoner

JEAN CLOUET, BILDNIS FRANZ DES ERSTEN. ABB. 7

Digitized by Google

Nationalgalerie für den Hof Alfonsos von Ferrara entstanden. Ebenso wie bei dem Gemälde im Louvre darf man mit Gronau zweifeln, ob Laura de Dianti in der weiblichen Gestalt zu erkennen ist, da sie mit dem gesicherten Bildnis der Sammlung Cook keine Ähnlichkeit hat. Eher erscheint es möglich, daß Tizian in der männlichen Figur, verwandter Auffassung gemalt hat. Die weibliche Gestalt stellt den vollkommensten Typus venezianischen Schönheitsempfindens dar. Menschlicher und nahbarer bei aller Erhabenheit als die streng und zart in sich verschlossenen Gestalten Giorgiones, doch sich ihres Reizes noch nicht selbstherrlich bewußt, wie die üppigen Venusfiguren des späteren

HOLBEIN, BILDNIS JEAN DE DINTEVILLE. ABB. 6

die offenbar mit jener des Louvre-Bildes identisch ist, ein freies Bildnis Alfonsos wiederzugeben beabsichtigte. Die Darstellung ist kaum als Doppelbildnis, viel eher als mythologische Szene, wie es dem Geschmack Alfonsos entsprach, zu deuten. Am naheliegendsten ist der Gedanke an eine Toilette der Venus, ein Thema, das später der Künstler noch öfters und nach ihm Rubens in Tizian, gleicht sie einer dem Licht eben erschlossenen Blüte: noch schimmert sie im Morgentau jugendlicher Reinheit, noch ist sie von dem Frühlicht einer noch streng gebundenen Kunst bestrahlt.

Wie verschieden von der Entwicklung der italienischen Kunst gestalten sich die Anfänge der neueren Malerei im Norden, wie sie uns durch Petrus Christus reizende Anbetung des Kindes

Digitized by Google

veranschaulicht werden! Strebt in der Kunst der Zeit Giottos und Masaccios alles nach Breite und Größe der Formen, da die Malerei im Süden vom Fresco ihren Ausgangspunkt nahm, so liegt hier der Reiz der Darstellung in der köstlichen Feinheit der Ausführung, in der Engigkeit und Intimität der Auffassung, mit der die Figuren und selbst die Landschaft wiedergegeben sind. Denn die Tafelmalerei der van Eyck und seiner nächsten Nachfolger hatte sich noch kaum von der Miniaturkunst des Mittelalters losgelöst.

Wie lange sich der mittelalterliche Geist in der nordischen Malerei erhält zu einer Zeit, als im Süden die Renaissance schon längst auf ihrer Höhe angelangt war, beweist die „Anbetung der Könige" des Antwerpener Meisters von 1518, die doch schon zu einer Zeit entstanden ist, als Raffael seine letzten Werke malte. Bei den spitzen scharfen Formen der Figuren wie ihrer Kostüme, bei den schlanken Fingern und schmalen Füßen, bei dem Überreichtum der Ornamentik und der Fülle der landschaftlichen Einzelheiten empfinden wir deutlich den Geist der Spätgotik, deren Dekorationsformen sich auch unmittelbar in den Goldgefäßen der Könige und dem Besatz ihrer Kostüme wiederfinden lassen und im merkwürdigem Gegensatz zu dem Renaissancebogen in der Architektur stehen. Charakteristisch für das letzte Aufflammen der nordischen Gotik vor dem Eindringen der Renaissance ist ein übertrieben formspielerischer Sinn, ein höchstes Raffinement in Farben und Linien, wie es die Kunst des Quinten Massys und der niederländischen Manieristen, zu denen der Meister unseres Bildes gehört, zeigt.

Es gehörte ein Holbein (Abb. 6) dazu, um die nordische Malerei aus dem Überreichtum der Spätgotik, aus der Freude am Verschnörkelten und Detaillierten in die Klarheit des Renaissanceempfindens zu leiten. Das wundervolle Porträt der Sammlung Goldman, eines der Meisterwerke des Künstlers, besitzt alle Vorzüge seiner seltenen Zeichenkunst, seiner feinen kühlen Farbengebung, der köstlich geschmeidigen Oberflächenbehandlung und der überlegenen, objektiven Charakterschilderung. Die Wiedergabe des schwarzen Kostümes, des hellgrünen Vorhanges, der Pergamentbände mit rotem Schnitt im Vordergrund gehören zu den Wunderwerken der Malerei, und nur eine über das Nationale hinausstrebende Kunst vermochte den Dargestellten zu einem so allgemeinen Typus beherrschenden weltklugen Wesens zu gestalten. Mit seiner kühlen vornehmen Kunst war Holbein besonders befähigt, Bildnisse der Aristokratie und der internationalen Diplomatie zu malen. Und so wundern wir uns nicht, in dem Modell einem französischen Gesandten, der am englischen Hof akkreditiert war, Jean de Dinteville, zu begegnen, derselben Persönlichkeit, die wir aus dem berühmten Bild Holbeins der „Gesandten" in der Londoner Nationalgalerie kennen.

Stand Holbein auch zur französischen Kunst seiner Zeit in Beziehung? Hat er die Malerei der besten französischen Porträtisten der Renaissance, der Clouet's beeinflußt? Ein anderes bedeutsames Werk der Sammlung Goldman, ein Porträt Franz 1. (Abb. 7), das dem in seiner Persönlichkeit noch immer nicht klar faßbaren Jean Clouet mit guten Gründen zugeschrieben wird, gibt Gelegenheit die Frage zu studieren. Jener von Holbein dargestellte Gesandte Dinteville war auch Erzieher des jüngsten Sohnes des französischen Königs, und da das Bild Holbeins und das Clouets etwa gleichzeitig entstanden ist, dürfen wir wohl annehmen, daß der weitgereiste Basler Meister auch mit dem französischen Hofmaler, der Franz 1. öfters porträtierte, bekannt war. Wer immer von beiden Malern der Gebende war, die Technik beider Werke zeigt eine nicht zu übersehende Verwandtschaft. Nur ist der französische Meister in seiner Auffassung weniger zeichnerisch als Holbein und glatter in der Behandlung der Oberfläche. Der Emailglanz der Malerei erinnert an die Kunst der Emailmalerei, die damals in Frankreich aufs höchste entwickelt war. Auch die von Clouet gewählte Form des Porträts, der knappe Brustausschnit ohne Hände, ist bei den Meistern dieser Technik besonders beliebt. In der Schärfe der Charakteristik steht der französische Meister Holbein nur wenig nach. Der große französische König, den auch Tizians Pinsel verherrlichte, ist in seiner seltsamen Mischung von Schläue, Sinnlichkeit und Willenskraft mit großer Prägnanz erfaßt. Dabei gibt die Malerei, die durch den feinen originalen Rahmen noch gehoben wird, in der köstlichen Detailschilderung des Pelzwerks, des Baretts und der Juwelen den höfischen Glanz, der den König umstrahlte, vortrefflich wieder.

(Schluß folgt.)

Digitized by Google

FRANCESCO GUARDI, S. MARIA DELLA SALUTE

DIE AUSSTELLUNG ITALIENISCHER KUNST DES XVII. UND XVIII. JAHRHUNDERTS

IM PALAZZO PITTI ZU FLORENZ

VON

WALTER FRIEDLAENDER

Über tausend Gemälde des italienischen Barock und Rokoko — des Sei- und Settecento — haben in den Prachtsälen des Pitti-Palastes ihren Platz gefunden. Der naive Beschauer, der aus der angrenzenden altberühmten Sammlung, in der die Ruhe und Ausgeglichenheit der klassischen Hochrenaissance-Kunst den Ton angibt, in die neugeöffneten Ausstellungssäle tritt, wird zunächst verwirrt durch den Lärm, durch die Aufregung, die hier von den Wänden herabtobt. Er sieht sich einer Unzahl von Werken gegenüber, denen er sonst in den Galerien als „Maschinen" verächtlich den Rücken gedreht hat. Die neue positive Einstellung, die dem Publikum zugemutet wird, nachdem es Quattrocento, Gotik und alles mögliche hat schlucken müssen, ist vorläufig noch recht kunsthistorisch gefärbt. Ich glaube nicht, daß durch diese Riesenschau, zu der auch die Länder außerhalb Italiens beigetragen haben, sehr viele neue Freunde (unter denen, die mehr auf

Digitized by Google

MICHELANGELO DA CARAVAGGIO, BERUFUNG DES MATHÄUS

Genuß als auf Belehrung aus sind) der Barockmalerei gewonnen werden.

Dies hat verschiedene Gründe. Einmal: die Malerei des siebzehnten Jahrhunderts (zum geringeren Teil auch die des achtzehnten) ist wesentlich eine kirchlich-dekorative Kunst, die ihren Antrieb durch die religiöse Bewegung der Gegenreformation, des Jesuitismus und ähnlicher Faktoren erhalten hat. Sie hängt daher eng mit dem Raum zusammen, für den sie gedacht ist, gehört in Kirchen und Kapellen — der ganze Barockgedanke verlangt die Einheit. In Säle profaner Natur gebracht verliert diese Kunst ihre Berechtigung, zum Teil ihre Wirkung. So läßt sich bei einer großen Anzahl der ausgestellten Gemälde nicht so leicht die richtige Einstellung gewinnen, wie bei den Bildern kleineren Formates und weltlichen Charakters, den Longhis, Guardis usw., die, dem achtzehnten Jahrhundert angehörig, eine ganz andere Gesinnung abspiegeln und ohne weiteres Eingang finden. Ferner: es ist zu viel ausgestellt und vielfach sind es Bilder mittlerer oder noch geringerer Qualität, die ruhig einer gerechtfertigten Vergessenheit anheimgefallen wären. Man hätte dem Publikum einen größeren Dienst erwiesen und ihm das Verständnis leichter gemacht, wenn man statt achtundvierzig Säle nur etwa acht bis zehn geöffnet und hier nur die hervorragendsten Stücke zur Ausstellung gebracht hätte. Man hätte dann deutlicher demonstrieren können, wie schlagkräftig, geistreich, imponierend die so lange als leer und oberflächlich verschriene Malerei des italienischen Barocks sein konnte.

Wie früher das Quattrocento, so ist jetzt die Barockmalerei das Steckenpferd der jungen italienischen Kunsthistoriker — nachdem die deutsche Forschung vielfach und mit Gründlichkeit darin vorangegangen. Von diesen Barock-Spezialisten

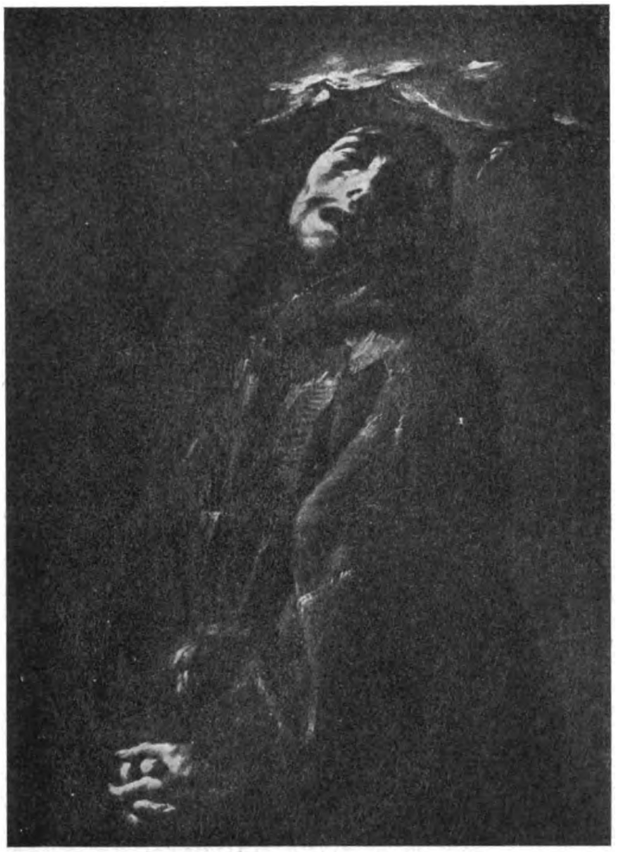
Digitized by Google

MICHELANGELO DA CARAVAGGIO, BERUFUNG DES MATHÄUS (DETAIL)

ist die „Mostra del Sei e Settecento" gemacht worden — es ist natürlich, daß sich ihre Neigungen darin zu erkennen geben. Das sechzehnte Jahrhundert, daß früher vielfach als direkte Vorbereitung des Barocks galt (z. B. in der Kunst F. Baroccis) ist ausgelassen. Man interessiert sich mehr für die reife Zeit, für das Hochbarock. Dafür wird als teilweise noch ganz undurchforschtes Gebiet das achtzehnte Jahrhundert herangezogen, das bisher nur in einigen Größen Tiepolo, Guardi usw. populär und leidlich bekannt war. Es ist die malerische, fließende, geistreiche Richtung, die das Interesse erweckt hat — daher ist es charakteristisch, daß die Bologneser-Schule in ihrer mehr akademischen Betonung — vor allem die Werke der Carracci selber — nicht so reichlich in der Ausstellung zu Worte kommt, wie es der historischen Entwicklung nach sein müßte. Es ist die gleiche Erscheinung, wie seinerzeit bei unserer „Jahrhundert-Ausstellung", in der ebenfalls der geistreicheren impressionistischen Neuentdeckungen zu Liebe die monumentale Malerei der Nazarener, Cornelius u. a. vernachlässigt wurde.

Näher als die klassisch-retrospektiven Carracci steht den Heutigen unter den Begründern der Barockmalerei die höchst ernsthafte und problemreiche Gestalt Caravaggios — dessen früher so befehdeter „Naturalismus" im Grunde doch nichts anderes ist, als ein kühnes Durchbrechen akademischer Konventionen. Es ist ein besonderes Verdienst dieser Ausstellung, zum ersten Mal eine größere Anzahl von Werken dieses großen Künstlers zusammengebracht zu haben — darunter die sonst schwer zu sehenden Bilder aus S. Luigi dei Francesi in Rom. Die energische Fassung des hl. Matthäus mit dem Engel, die ursprünglich von der Kirchenbehörde als zu „naturalistisch" zurückgewiesen wurde, hat das Kaiser-Friedrich-Museum, in dessen

Digitized by Google



P. F. MORAZZONE, SAN FRANCESCO

Besitz das Stück geraten, nicht mitgesandt. Man hätte sonst sehen können, wie Caravaggio die überplastischen, aus dem Helldunkel modellierten Körperformen überwindet und in den später entstandenen Bildern für S. Luigi zu einem räumlich vertiefteren subjektiven Helldunkel gelangt. Wie sehr er darin Vorläufer von Rembrandt ist, beweisen manche Köpfe (allerdings meist im Hintergrund), so der Alte mit der Brille auf der Spielergruppe der Berufung Matthäi. Dieses Gemälde gehört zu den eindruckvollsten Darstellungen der Barockmalerei überhaupt. Die technische Meisterschaft, die Anwendung des Helldunkels, das Kellerlokal, die Wahl und Tracht der Figuren — alles dient einer gerade in dieser Zeit des Spätmanierismus unerhörten Vertiefung und Verinnerlichung des geistigen Vorgangs. Dieser ungeheure Ernst, mit dem Caravaggio, der Neuerer und Reformator, an die Dinge herangeht, prägt sich überall aus, vor allem auch in dem großartigen Marientod aus dem Louvre. Leider fehlen die fast unbekannten Werke der letzten Jahre Caravaggios, die er während seiner Flucht in Neapel und Sizilien malte. Auch hätte man eine ganze Anzahl ihm nur attribuierten Bilder nicht mit den zweifellos echten vermischen sollen. Sie geben ein falsches Bild seines Gesamtcharakters. Dankenswert ist dagegen, daß man die Werke seines Kreises der Gentileschi, Saraceni, Borgianni u. a. (um deren Scheidung sich besonders Rob. Longhi verdient gemacht hat) in ziemlicher Menge gebracht hat. Denn sie vermitteln den Übergang zum Norden: zur Utrechter Schule und Rembrandt.

Caravaggio ist die einzige Künstlerpersönlichkeit, die die Malerei des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts in Italien aufzuweisen hat. Neben ihm sind die vielen zum Teil glänzenden Künstler in allen Provinzen Italiens nur Talente. Sie freilich bilden den farbigen Zusammenhang, der das Leben dieser artistisch so hoch entwickelten und schwer zu übersehenden beiden Jahrhunderte ausmacht. Zum ersten Mal wird dieser Zusammenhang über ganz Italien hin in dieser Ausstellung gezeigt. Überall können Neuentdeckungen gemacht werden von geistreichen, ja bedeutenden Künstlern, die bisher über die Grenzen ihres Landstriches hinaus kaum bekannt waren. Das gilt für die bisher nur sehr unvollkommen erfaßte Neapolitaner Schule, in der neben dem Haupt der „Tenebrosi" Ribera neue Erscheinungen auftauchen, wie der sehr tüchtige Caracciolo. Auch die Kühnheit der Kompositionen Mattia Pretis wirkt überrachend. Im achtzehnten Jahrhundert schließt sich Giuseppe Bonito mit seinen ausgezeichneten Genrebildern an. Ebenso hat die Mailänder Schule sehr gute Künstler, wie Cerano und Morazzone aufzuweisen, dessen ekstatische Franziskus-Gestalten eine gewisse Parallele zu Greco, seinem Zeitgenossen, bilden. Außerordentlich gut lernt man die Genueser Schule in ihrer starken Farbigkeit, die an Rubens nicht umsonst geschult ist, hier kennen. Neben Strozzi der fast im Übermaß vertreten ist (was dem Eindruck schadet) sind es de Ferrari, Langetti und einige Anonyme, die durch Kraft der Farbe und Robustheit der Komposition Eindruck machen. Ein eigner Saal ist dem Spät-Bolognesen Gius. Maria Crespi eingeräumt. Neben den Sakrament-

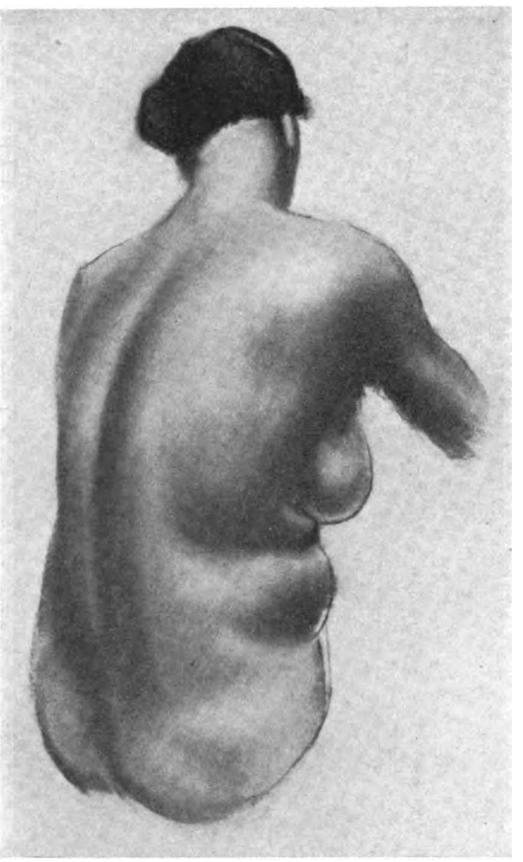
Digitized by Google

szenen, die aus der Dresdener Galerie bekannt sind, fallen besonders die breitfarbig behandelten Jahrmarktszenen auf. Den Übergang in Venedig vermittelt Dom. Feti, der ebenfalls etwas überreichlich gezeigt wird und in wenigen ausgesuchten Exemplaren besser zu genießen wäre (auch sind die Attributionen besonders bei Stücken aus Privatbesitz nicht stets zuverlässig, was auch sonst störend hervortritt). Als einziger Nicht- oder nur Wahl-Italiener ist ihm Lys genannt Pan angegliedert (mit dem gleichen Recht hätte man auch Elsheimer, Poussin, Cl. Lorrain heranziehen können). Die venetianische Richtung besonders des 18. Jahrhunderts ist am besten, auch in weiteren Kreisen, bekannt: neben Tiepolo (der nicht sehr glänzend vertreten) ziehen vor allen Dingen die hellen und „spritzigen" Bilder von Seb. Ricci, Pittoni, Piazzetta an, ebenso die Landschaften von Canaletto und Bellotto in ihrer klaren Durchsichtigkeit, wie sie uns besonders von Dresden her bekannt sind. Den Glanzpunkt bildet eine sehr gute Kollektion von Franc. Guardi zum Teil aus Privatbesitz — kostbare Stücke voll Licht und Geist (von dessen älterem Bruder Giov. Antonio konnten nach dem signierten Berliner Bild einige andere figurale Darstellungen bestimmt werden). Auch Pietro Longhi, sowie dessen Sohn Alessandro mit seinen Goldoni-Szenen vertritt das achtzehnte Jahrhundert Venedigs in höchst charakteristischer Weise.

Vieles von dem, was in dieser Mostra geboten, ist, wie gesagt, Mittelgut, anderes aber — bisher fast Unbekanntes — wird in den nächsten Jahren mehr und mehr in den Vordergrund treten und eine Rolle im Kunstleben spielen. Das wird noch mehr der Fall sein, wenn die Bilder in einem großen Werk, das von der I. d. e. a. (Istituto di edizioni artistiche) vorbereitet wird, reproduziert sein werden. Vieles bisher anonyme Gut, das in Galerien und Privatbesitz vorhanden, wird dadurch Namen und neues Leben erhalten. Für die gesamte Periode wird durch diese Mostra das schon erwachte Interesse in hohem Grade gestärkt werden.

GIUSEPPE BONITO, DER VERLETZTE

Digitized by Google



ANDRÉ DERAIN, TORSO. ZEICHNUNG. 1919
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

CHRONIK

EINE AUSSTELLUNG DEUTSCHER KUNST

Die Marées-Gesellschaft hat der Redaktion zum Jahreswechsel eine Schrift überreicht, die für die deutschen Kultusministerien und für die Leiter der öffentlichen Sammlungen bestimmt ist. Sie trägt den Titel: „Der Beitrag Deutschlands zur Kunst Europas. Eine Ausstellung" und enthält einen dreifach geteilten Aufruf von Julius Meier-Graefe. Im ersten Teil stehen Betrachtungen über die deutsche Kunst, über deutsche Künstler und über ihre Rolle innerhalb des europäischen Geisteslebens; im zweiten Teil wird zu einer Ausstellung der besten Werke deutscher Malerei, Plastik und Zeichenkunst aufgefordert; und im dritten Teil wird eine Liste dieser besten Kunstwerke gegeben. Die allgemeinen Ausführungen haben eine schöne Wärme und enthalten gute Gedanken; doch waren sie in diesem Zusammenhang entbehrlich. Die Liste der Kunstwerke im dritten Teil wäre besser weggeblieben. Kritik und Angriff kann dort bequem einsetzen, weil die Liste in mancher Beziehung allzu persönlich ist und Unklarheiten enthält. Der Aufruf des zweiten Teiles wird in seiner Wirkung geschädigt durch eine Polemik gegen die Kunsthistoriker; er enthält sonst aber einen Vorschlag, dem man zustimmen kann und der alle Förderung verdient. Meier-Graefes Propaganda für die Idee einer kleinen, aber essentiellen Ausstellung deutscher Kunstwerke aus sechs Jahrhunderten (in München und Berlin) ist nicht eben geschickt eingeleitet worden; der Gedanke aber ist vortrefflich und sollte auf jeden Fall verwirklicht werden. Es muß leider gesagt werden, daß die Marées-Gesellschaft nicht das Mandat hat, eine solche Ausstellung anzuregen und sich daran zu beteiligen; ebenso wenig zweifelhaft aber ist es, daß Meier-Graefe persönlich auf dieses Mandat Anspruch machen kann. Er war die Seele der unvergessenen und unvergeßlichen Jahrhundertausstellung; und er hat, so leicht er auch abirrt,

Digitized by Google

für die Geltung des künstlerisch Echten in Deutschland viel getan. Er war von jeher ein Mann lebendiger Anregung; auch was er jetzt vorschlägt, ist eine lebendig-schöne Anregung, deren Ausführbarkeit bei gutem Willen nicht zweifelhaft sein kann und die Epoche machen wird, wenn die Ausführung in den rechten Händen liegt.

Vorläufig möchten wir nur in dieser allgemeinen Weise grundsätzlich zustimmen, ohne die Organisation im einzelnen zu besprechen. Zuerst muß der Plan bekannt sein und im allgemeinen diskutiert werden. Wir drucken darum im folgenden die wichtigsten Sätze aus dem Aufruf Meier-Graefes ab und hoffen, daß die Idee einer Ausstellung deutscher Meisterwerke von europäischer Geltung schnell zündet, damit wir im nächsten Winter bereits die Verwirklichung erleben können.

*

„So ergibt sich als geeignetes Mittel die geschlossene Vorführung der Werke, auf die es ankommt, in aller Öffentlichkeit, eine Ausstellung des deutschen Genius in der Kunst. Der Juror wäre kein Nationalismus, keine Richtung, kein Sammlergeschmack dieser oder jener Kategorie, sondern Europa, der Instinkt, der mit Sicherheit selbständige Werte erkennt und die wählt, die nicht nur für uns, sondern allgemein Gültigkeit haben: die deutsche Vision in reinsten Kristallen. Wir müssen uns so werten, wie wir zum Beispiel die französische Kunst bei gleichem Anlaß werten würden. Nur die größten Meister und von den größten das beste. . .

Die Schwierigkeiten, die sich dem Unternehmen entgegenstellen können, sind nicht gering. Viele beruhen auf falschen Vorstellungen von der Art des Wertes unserer Besitztümer. Man berechnet das Risiko des Transports, die Gefahren der Beschädigung und wirft bei solchen Gelegenheiten gern mit großen Zahlen herum. Doch ist es ganz unerheblich, ob man das Dombild Grünewalds mit Millionen oder Milliarden beziffert. Solche Dinge sind nicht verkäuflich, und der Verlust wäre am allerwenigsten mit Geld gut zu machen. Es handelt sich aber nicht darum, den Verlust zu lombardieren, sondern den Gewinn. Über die Sicherungen wird zu reden sein. Sie finden sich, ist erst ein Wille da. Man muß alle Gedanken, die sich sonst an solche Veranstaltungen knüpfen, ablegen. Diese Ausstellung ist kein sensationelles Ereignis für kunstliebende Kreise, sondern eine Angelegenheit des deutschen Volkes. Sie kann, richtig durchgeführt, unser Eigentum an Gefühl, an Liebe, an Heimat vervielfachen. Auch unser Ansehen. Dies ist gewiß kein entscheidender Beweggrund, mag aber sein Gewicht hinzufügen, mag dem Staat den Entschluß erleichtern, die nicht unerschwinglichen Kosten für diese „Kulturpropaganda" herzugeben. Normale deutsche Ausstellungen pflegen in der Erinnerung des Ausländers keine Spuren zu hinterlassen und werden in der Regel von jeder französischen Ausstellung derselben Art geschlagen. Die Gründe, die sich keineswegs auf Qualitätsunterschiede beschränken, liegen auf der Hand. Die hier geplante Darstellung der deutschen Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart in den besten Werken der Malerei, Plastik und Graphik wäre unüberwindlich. Kaum würde ein ausländischer Besucher noch einmal das Wort von den Barbaren in den

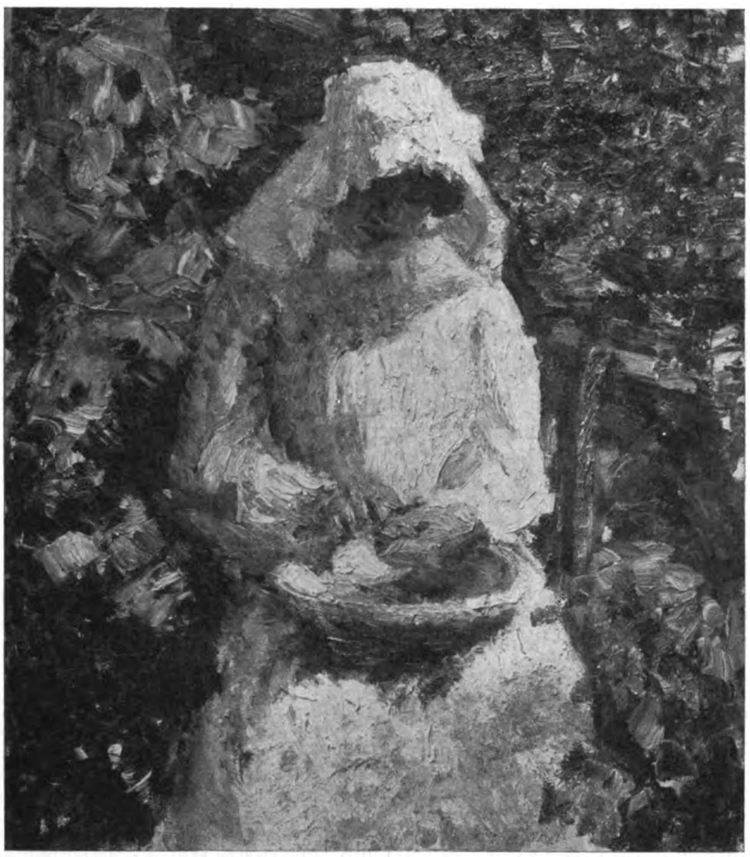
ERICH HANCKE, SELBSTBILDNIS
AUSGESTELLT IN DER KUNSTHANDLUNG CASPER, BERLIN

Mund nehmen. Wesentlicher wäre der Einblick, der uns selbst in das gar manchem von uns fremd gewordene Deutschtum zuteil werden könnte. . . . .

Viele der notwendigen Werke sind in öffentlichem, teils staatlichem, teils städtischem Besitz, und ihre Hergabe ist ohne den guten Willen strenger Behörden und Körperschaften, ohne den Bruch mit einer höchst berechtigten Stabilität nicht zu erreichen. Schon verfinstert sich die Stirn besorgter Museumsleiter. Die Verantwortung, das Reglement! — Gemach, meine Herren! Auch den Galeriedirektoren anderer Länder sind diese Empfindungen nicht fremd, und trotzdem wurden die Rembrandts und die Primitiven verschickt, sogar außer Landes Und das geschah in Zeiten und unter Umständen, die nicht von dem mörderischen Ernst unserer gegenwärtigen Lage geschärft waren. Einst waren wir reich oder bildeten es uns ein, hatten alle möglichen Felder für unseren Ehrgeiz. Heute bleibt uns nur die Macht unseres Geistes, unserer Rede, unserer Klänge, unserer Bilder, und wir wären Toren, wollten wir nicht trachten, größten Nutzen daraus zu ziehen. Der sorgfältige Schutz der Werke ist eine selbstverständliche Pflicht, der Schutz unseres Volkstums steht höher. Weisen die Hüter des Tempels auf den Nimbus des Heiligtums, käme in Frage, ob es die rechte Religion ist, die das Werk über das Wirken stellt. . .

Die Frage des Orts ist von zweiter Ordnung. Die Ausstellung gehört in erster Linie nach München, der deutschen Kunststadt. Dann sollte man sie nach Berlin schicken,

Digitized by Google



ERICH HANCKE, FRAU IM GARTEN

AUSGESTELLT IN DER KUNSTHANDLUNG CASPER, BERLIN

wo die meisten Menschen zusammenkommen. Die Maßregeln für den Schutz der Werke müssen mit aller nur denkbaren Vorsicht getroffen werden, und dabei kommt es auf Sicherungen, nicht auf Versicherungen an. Die Sorgfalt, mit der man früher den Weg des gekrönten Herrschers schützte, käme bei dem Einzug dieser unabsetzbaren Fürsten in Betracht. Dies bedarf eingehender Überlegung der Fachleute. Unserem Volke wurden schwierigere Dinge zugemutet als die Komplikationen dieses Problems. Die Räume der Pinakothek in München, der Akademie in Berlin wären geeignet. Geht der öffentliche Besitz voran, werden sich die Privatsammler, die wir brauchen, nicht ausschließen, und es steht zu hoffen, daß auch die wenigen im Ausland befindlichen Werke zu erlangen sind.

Die Leitung bedarf weniger Köpfe und vieler Hände. Die Wahl der Werke kann nur autokratisch vollzogen werden. Auf sie kommt alles an. Auch der leiseste Kompromiß würde, gleich einem penetranten Farbstoff, der in geringsten Dosen wirkt, das ganze Werk gefährden. Zwei, drei Persönlichkeiten, die sich mit geeigneten Mitarbeitern umgeben, haben die künstlerische Verantwortung zu tragen; der Staat die materielle. . . .

Fünfzig Bilder, fünfzig Plastiken und sechzig Zeichnungen und graphische Blätter müßten genügen. . . In der Ausstellung wäre auf zeitliche Disposition zu verzichten und die Anordnung ausschließlich nach ästhetischen Rücksichten vorzunehmen. Malerei und Plastik werden zusammen aufgestellt. Zeichnungen und Graphik kommen in geeignete Kabinette. Auf gewerbliche Dinge, so verlockend es sein mag, mit ihnen das große Loch im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert auszufüllen, müßte zugunsten der Eindringlichkeit verzichtet werden. Der Geist des Besuchers wird diese Lücke mit dem Gedanken an die deutsche Musik zu füllen wissen. Vielleicht könnte man auch in Wirklichkeit, falls der Raum es gestattet, die Gelegenheit zu einer Darbietung musikalischer Visionen unserer großen Meister, nach ähnlichen Gesichtspunkten gewählt, benutzen."

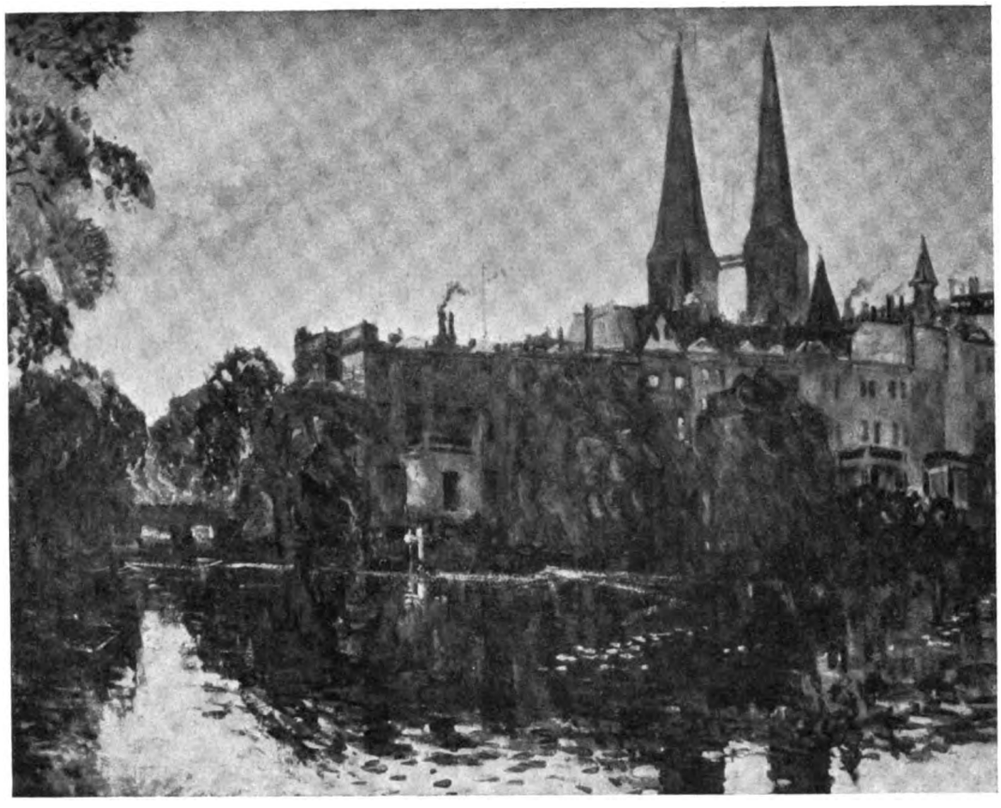
UNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

In Caspers Kunstsalon waren eine Anzahl von Bildern Erich Hanckes in guter Anordnung ausgestellt.

Hancke war, wie man weiß, Mitglied der Berliner Sezession. Wir haben seine Malerei in den ersten Ausstellungen dieser Künstlervereinigung kennen gelernt. Dann verschwand der Maler aus der Öffentlichkeit, um nach einem Jahrzehnt als Kunstschriftsteller wieder aufzutauchen. Als ein ausgezeichneter Kunstschriftsteller, dem wir unter anderm das schöne Buch über Max Liebermann verdanken. Diese einfachen biographischen Daten deuten auf einen Mann, der die Dinge seines Berufs sehr ernst nimmt, der gegen sich selbst kritischer ist, als die Öffentlichkeit, und der aus dieser Selbstkritik die Konsequenzen zu ziehen weiß. Hanckes Bilder sind in ihrer Art vortrefflich. Man erkennt darin, was der Schlesier von der Berliner Malerei um Menzel gelernt hat, was er München verdankt und wie Paris auf ihn gewirkt hat. Man erkennt die solide Arbeit in jedem Bild und stellt fest, daß unter den ehemaligen Sezessionskollegen nicht viele sind, deren Bilder

Digitized by Google



ULRICH HÜBNER, LÜBECK

AUSGESTELLT IN DER KUNSTHANDLUNG CASPER, BERLIN

ebenso siegreich der Zeit widerstehen. Es fehlt Hancke als Maler eigentlich nur eines, und das hat ihn dann wohl veranlaßt, das Malen aufzugeben: es fehlt dem Talent an Persönlichkeit; es zeichnet seine Malerei aber eben das auch wieder aus, was ihn zum Verzicht bewogen hat: Charakter. Er gibt so recht das Beispiel eines Malers, der gut, und immer mehr als Maler denn als Literat, über Malerei schreibt. Er gehört zu jener kleinen Gruppe, an deren Spitze Fromentin steht. Soll man es nun beklagen, daß Hancke, bei so schönen Fähigkeiten, ein Bild aufzubauen und zu Ende zu führen, die Malerei ganz aufgegeben hat? Die Ausstellung zeigt, daß er auf einem Platz hätte wirken können, wo wie nirgends sonst ein Bedürfnis vorhanden ist: er könnte ein ausgezeichneter Bildnismaler sein. Sein Bildnis eines jungen Mädchens in der Sofaecke zum Beispiel (Abb. in K. u. K., Jahrgang III, Seite 438) ist ein kleines Meisterstück still kultivierter Berliner Bildniskunst. Und die Bildnisse, die wir sonst von ihm kennen, bestätigen dieses Beispiel. Hält man sich aber alles vor Augen, so ist doch wohl die charaktervolle Entscheidung, die der Künstler getroffen hat, richtig. Was wir dadurch gewonnen haben, wiegt den Verlust auf. Beides aber nebeneinander zu tun, zu malen und zu schreiben, das scheint diesem Künstler-Schriftsteller unmöglich zu sein. So bleibt nur übrig, mit dem Ausdruck hohen Respekts in dieser rückschauenden Ausstellung von Hanckes Malerei zu sprechen und im übrigen schöne Aufsätze und Bücher von ihm zu erhoffen. Als Kunstschriftsteller hat Hancke schlechterdings eine Mission. Es ist gegen seine schriftstellerische Produktion nur einzuwenden, daß sie zu spärlich fließt. Man möchte rufen wie der alte Vischer, wenn ihm eine Arbeit Gottfried Kellers zu Gesicht kam: „Gut, sehr gut! aber mehr!" —

In derselben Ausstellung erfreuten einige jener Landschaften Ulrich Hübners, in denen eine treue Naturanschauung mit einem breiten dekorativen Vortrag glücklich vereinigt worden ist. Wir bilden eine dieser Landschaften ab und behalten uns vor, über Ulrich Hübner gelegentlich wieder einmal ausführlicher zu sprechen. —

In den kleinen Ausstellungsräumen von Bermann & Bermann in der Matthäikirchstraße waren Bilder, Zeichnungen und Studien aus dem Nachlaß Albert Brendels zu sehen. Brendel war Berliner und starb (1895) achtundsechzigjährig in Weimar. Er hat die Lehre Steffecks in Berlin genossen, in Paris unter Couture gearbeitet und auch in Italien viel gemalt. Sein Leben bietet das typische Bild eines der vielen deutschen Maler intimer Wirklichkeit dar: eine feine Malkultur abseits von den Hauptwegen der Malerei, eine bescheidene Kleinmeisterschaft, unterdrückt vom Ruhm der Tagesgrößen, aber auch ein stillvergnügtes Vor-sich-hin-Malen, unverkümmert vom Ehrgeiz. Der Nachlaß enthält Nebensächliches und Konventionelles, aber auch manche schöne Studie,

Digitized by Google

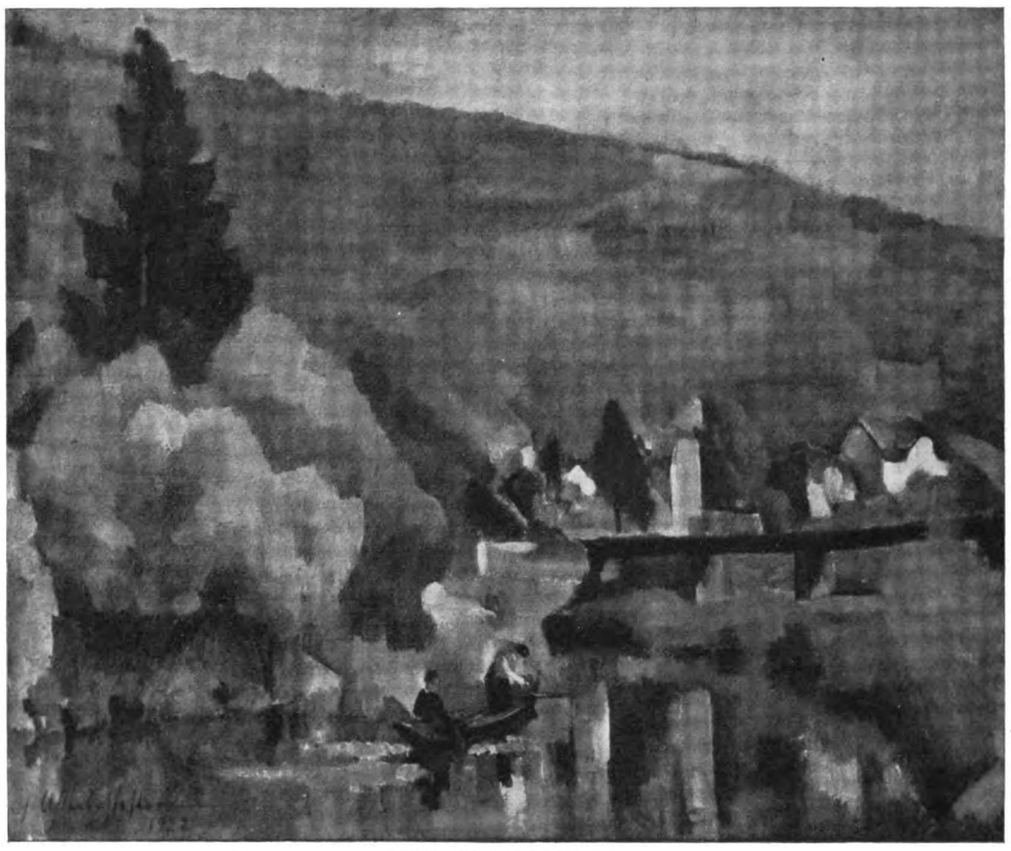
FR. AHLERS-HESTERMANN, MÄDCHENBILDNIS
AUSGESTELLT BEI A. FLECHTHEIM, BERLIN

manche Arbeit, der man es anmerkt, daß sie im Walde von Fontainebleau gereift ist. Maler wie Brendel imponieren nicht, aber es wird einem vor ihren am besten geglückten Arbeiten beschaulich zumute. —

Der Hamburger Ahlers-Hestermann, der neue Arbeiten in der Galerie A. Flechtheim ausstellte, hat ein gutes Arbeitsjahr gehabt, trotz des dem Landschafter ungünstigen Wetters im vorigen Sommer. Die Bilder aus Fischerhude in Oldenburg sind Ergebnisse eines konzentrierten Studiums und einer in diesem Studium erlangten neuen Freiheit und Natürlichkeit. Einige der dem Motiv nach ganz bescheidenen Landschaften, — ein Waldrand, eine Baumgruppe, ein Waldweg mit Birken — gehören zum besten, was Ahlers-Hestermann jemals gemacht hat. Die Herbstbilder aus dem Taubertal, aus der schönen Gegend um Wertheim verraten daneben eine schöne lyrische Gefühlskraft, empfindsames Glücksgefühl und heimliche Romantik im Umgang mit der Natur. Ahlers-Hestermann gibt sich in diesen neuen Arbeiten einfacher und zwangloser als früher, er gibt sich weniger formalistisch und darum auch weniger artistisch. Das Glas, woraus er trinkt, ist nicht groß, aber es wird immer mehr sein eigenes Glas. Hier und da stören einige palettenhafte Töne (vor allem im Grün), denen zwar nicht die dekorative Wirkungskraft, wohl aber die letzte künstlerische „Richtigkeit" fehlt. Und dann sind nicht immer alle Formen der Natur im selben Grad transponiert; es kommt vor, daß ein Wagen mit Pferden stilistisch anders gegeben ist, als zum Beispiel die Landschaft, durch die er dahinfährt; es kommt auch vor, daß die Komposition mehr im Stofflichen, im zufällig Gegebenen stecken geblieben ist als die Farbe. Im ganzen aber fließt die Malerei jetzt leicht, frei und natürlich aus der Anschauung hervor, die Anstrengung ist weniger zu sehen, das Arrangement weicht dem Leben: kurz man sieht jenem Reifeprozeß zu, wie ihn nur Talente erleben, die viel Verantwortungsgefühl haben und denen eine feine Klugheit eigen ist. Es scheint immer mehr, als ob Ahlers-Hestermann sich der Reihe jener Maler anschließen will, die seit hundert Jahren das Kunstleben Hamburgs nacheinander beherrscht haben, als ob er die Reihe Morgenstern, Valentin Ruths, Lutteroth (diesen natürlich nur in seinen besten Arbeiten) Thomas Herbst fortsetzen und in diesem Sinne eine einflußreiche Stellung im Kunstleben Hamburgs einnehmen will. Das ist nicht wenig, es ist sogar recht viel, wenn auch mit Bewußtsein ein leichter Provinzialismus mit in den Kauf genommen werden muß. Ein Talent, das sich seiner Grenzen, seiner Traditionen stolz bescheiden bewußt ist, wird diese Provinzialismen lieber dulden, als die Geste des falschen Revolutionärs, oder als die bohèmehafte Geniegebärde gewisser großstädtischer Maler. Daß Ahlers-Hestermanns Malerei in Hamburg den lebendigen europäischen Zug verlieren könnte, brauchen wir nach dieser Ausstellung nicht zu besorgen. Im Gegenteil: je deutscher, je hamburgischer sogar sie erscheint, um so reiner gibt sie sich auch zu erkennen als eine Frucht jener nachimpressionistischen Malerei, deren Bildungsstätte Paris war, deren Heimat aber Europa ist.

In der Galerie A. Flechtheim stellte sich auch ein neuer Maler vor, der bisher in Landsberg a. W. ohne viel Ermutigung gearbeitet hat und nun mit Bildern hervortritt, die ein begabtes und einsichtsvolles Autodidaktentum vermuten lassen. Paatz hat sich an Degner gelehnt und ohne nachzuahmen, von diesem, manches gelernt. Wie denn Degner überhaupt ein guter Lehrer und in Königsberg sehr an seinem Platz zu sein scheint. Paatz fährt auf der Leinwand noch etwas dekorationsmäßig umher, er behandelt die Natur ziemlich summarisch und läßt sie gern in einem bengalischen Licht aufglänzen. Aber er ist zweifellos ein Mann von Begabung und ein Künstler, der es ernst nimmt. Die Übersiedelung nach Berlin wird seine Entwicklung wahrscheinlich fördern, weil sie ihm neuen künstlerischen Anschauungsstoff vermitteln und ihn dadurch selbstkritisch machen wird. Es ist ein Stoff vorhanden, aus dem etwas zu machen ist. Von den ausgestellten

Digitized by Google



FR. AHLERS-HESTERMANN, LANDSCHAFT AN DER TAUBER
AUSGESTELLT BEI A. FLECHTHEIM, BERLIN

Bildnissen ist der Knabe mit dem Tuschkasten schon recht respektabel; unter den Landschaften fiel die hier abgebildete wohltätig auf. Wenn die Entwicklung in die Tiefe geht, werden wir den neuen Namen wohl öfter noch aussprechen müssen. K. Sch.

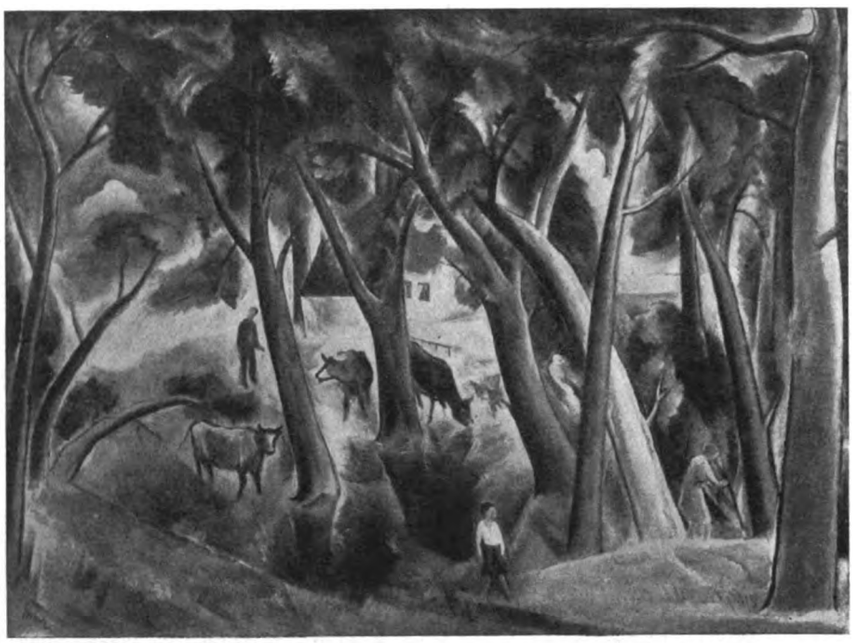
BERLINER SEZESSION

Ausstellung bei Arnold in Dresden.

Umbau der eigenen Ausstellungsräume hindert die Sezession ihre diesjährige Herbstausstellung in Berlin zu zeigen. Sie geht auf Wanderschaft durch verschiedene große Städte Deutschlands. Lovis Corinth eröffnete am 21. Nov. in Dresden die erste Darbietung. Sein Werk ist der Kern wie der Sezession überhaupt so auch dieser Ausstellung. Von seinen neuesten eben in Berlin gezeigten Schöpfungen sieht man hier leider nichts Dafür entschädigt ein stichprobenmäßiger Überblick seines Schaffens seit 1905 in sieben Stücken: Porträts, Szenen, eine frühe Skizze. Alle voll Vehemenz und Kernigkeit, wuchtige Stöße, im seltenen Versagen wie im Gelingen gleich durchpulst von elementarem Leben. Um ihn gruppieren sich die Generationsgenossen Leo von König mit dem kleinen, sehr guten Samariterbild, Lesser Ury mit zwei vorzüglichen Impressionen, und Erich Büttner mit drei innerlich manchmal unsicheren Kompositionen. Eugen Spiro kommt zu schöner Ausgeglichenheit in dem vorzüglichen „Selbstporträt mit Sohn", Philipp Frank ringt in der Landschaft glücklicher als in der theatermäßig wirkenden Verkündigungsszene um feste Bildkonstruktion. Klossowski steckt voller Probleme in seinen großen Tafeln; wo er ganz spontan auftritt, wie in dem kleinen Mädchenkopf, kommt er zu malerischer Wirkung. Unter den vor dem Krieg bekannt gewordenen Künstlern dieser Gruppe überragt Kohlhoff mit seiner „Landschaft mit Brücke" alle anderen; selbstverständlich und kraftvoll in seiner breiten Seh- und Malweise und auch in der Dämpfung seiner Farben voller Wucht. Heckendorf kultiviert mit Erfolg seine Landschaften einem plastischen Ausdruck entgegen. Krauskopf ist noch zu sehr in den Kampf um sein intensives Grün verwickelt. Jäckel tobt in seinem Riesenkontur ohne zu überzeugen. Von Josef Eberz kennt man Besseres als das hier Gezeigte. Eigene Begabung spricht aus Gerson, Galle und Scholtz. Versuche jüngster Richtung sind zu unselbständig, als daß man von ihnen wertvollen Zuwachs erwarten dürfte. Das Schwergewicht der Sezession liegt in der Art, wie sie eine früher erkämpfte Leistung verwaltet, wie sie aus den Wurzeln ehrlich sich begrenzender Eigenarten ein Achtung gebietendes Niveau heraustreibt. Dies in der heutigen Unsicherheit allen Kunstschaffens hohe Verdienst kommt in dieser Ausstellung zu schönster Geltung.

Dr. Oskar Schürer.

Digitized by Google



MARTIN PAATZ, LANDSCHAFT
AUSGESTELLT BEI A. FLECHTHEIM, BERLIN

AUKTIONSNACHRICHTEN

Über die Versteigerungen des Spätherbstes braucht im einzelnen nichts mehr mitgeteilt zu werden, da die Ergebnisse durch die schnelle Entwertung des Geldes bereits wieder überholt sind.

Bei Paul Graupe in Berlin ist moderne und alte Graphik versteigert worden.

Die Sammlung graphischer Blätter, die unter den Hammer kam, war für die Preisbewertung jener Wochen interessant, weil sie, ohne große Sensationen zu bringen, ein höchst achtbares Niveau hielt und sehr vielseitig war. Die Preise für deutsche Graphik waren gut auskalkuliert, Radierungen von Max Liebermann erzielten durchschnittlich 30000 Mark, Slevogt durchschnittlich 20000 Mark, Corinth durchschnittlich 8000 Mark. Dagegen wurden für Käthe Kollwitz Preise bezahlt, die eine Neuerung darstellen: der fünfte Zustand der Carmagnole konnte erst bei 90000 Mark zugeschlagen werden. — Hans Meids Preise scheinen sich etwas zu beruhigen, signierte Drucke kosteten etwa 13 bis 18000 Mark, Probedrucke etwas mehr.

Ausländische Graphik wurde annähernd mit Weltmarktpreisen bezahlt.

Das Wiener Kupferstichkabinett war durch Zusammenlegung der Albertina-Sammlung und der Hofbibliothekssammlung in die Lage versetzt, eine Anzahl zum Teil höchst wertvoller Doubletten veräußern zu können: Französische Stiche und Farbstiche des achtzehnten Jahrhunderts. Das Ausland war vertreten, aber auch deutsche und österreichische Sammler kauften sehr Wertvolles. Die Liste der Preise ist viel zu groß als daß sie auch nur im Auszug wiedergegeben werden könnte. Jeder Tag sah einen Höhepunkt. Am dritten Tage war es Janinet. Zwei Farbstiche von ihm nach Watteau erzielten zusammen 6 Millionen Mark und etwas, zwei Blätter nach Boucher beinahe 4 Millionen Mark, und die Dorfhochzeit $2^1/_2$ Millionen. Am Tage vorher bedeutete Demarteau mit 300 Blättern die Sensation. Die Leda nach Boucher wurde mit 4 Millionen 800000 Mark bezahlt. Da sie auf 600000 Mark taxiert, mit einem Taxat das infolge der Markentwertung am Auktionstage eine Kaufkraft von $2^1/_2$ Millionen repräsentierte, muß man diesen Preis, den Frankreich bezahlte, als recht hoch bezeichnen.

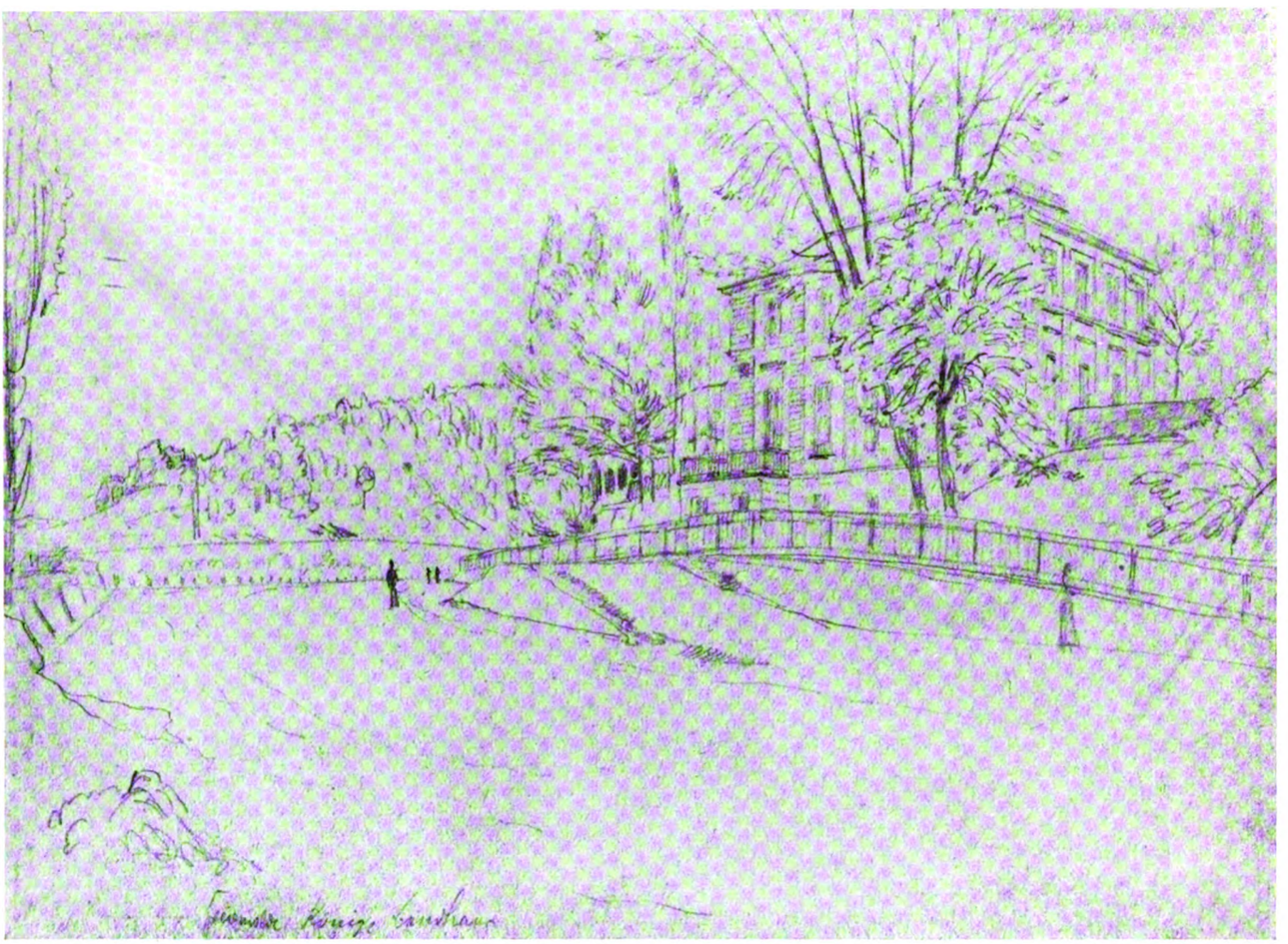
In Frankfurt a. M. wurden bei Bangel der Nachlaß Eugen Brachts versteigert.

Diese Auktion hat stark auf den Markt gewirkt. Wenn Liebermanns „Spinnerinnen" von 1880, immerhin nicht Liebermanns allerschönstes Bild, bei 10 Millionen Mark zugeschlagen werden, dann gehen natürlich die Preise im Kunsthandel hinauf. Eine Übersicht über die hauptsächlichsten Preise: Boehle, Heil. Georg: 1 Million. — Bracht, Osterstimmung: 1300000 Mark. — Anton Burger, Alte Schmiede: 2200000 Mark. — P. Burnitz, Landschaft mit Teich: 170000 Mark. — Defregger, Alter Bauer: 2 Millionen Mark. — A. Hertel, Italienische Küste: 650000 Mark. — Marées, Bildnisstudie: 1400000 Mark. — Gabriel Max, Flora: 420000 Mark. — Menzel, Kircheninneres (50:40 cm): 2 Millionen Mark. — Orlik, Mädchenbildnis: 520000 Mark. — Schönleber, Stille See: 900000 Mark. — Schreyer, Pferdeeintreiben: 1600000 Mark. — Spitzweg, Der Tatzelwurm: 1500000 Mark. — Thoma, Wassernixen: 4800000 Mark. — Trübner, Parklandschaft: 7200000 Mark. — Der Klostergang: 5600000 Mark. — Zügel, Schafherde im Walde: 4600000 Mark.

EINUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, FÜNFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. JANUAR. AUSGABE AM 1. FEBRUAR NEUNZEHNHUNDERTDREIUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

Digitized by Google

Digitized by Google



KARL BLECHEN, SCHLOSS IN FREIENWALDE. BLEISTIFTZEICHNUNG

AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE

Digitized by Google

Kunst und Künstler

DAS STADTBAUPROBLEM

VON

WALTER CURT BEHRENDT

I

Seit dem Weltkrieg haben sich die Probleme des Stadtbaues gründlich verändert.

Die moderne Stadt, jenes Zentrum wirtschaftlicher und geistiger Energien, das wir Großstadt nennen, ist eine spezifische Schöpfung der hochkapitalistischen Wirtschaftsepoche, und als solche auf Gedeih und Verderb mit dem Schicksal dieses Wirtschaftssystems verknüpft. Die große Krisis der Weltwirtschaft, die der Krieg wenn nicht verursacht, so doch beschleunigt und verschärft hat, kann daher auf die Entwicklung der Städte nicht ohne Einfluß bleiben. Aufhören muß jenes ungesund rasche, übersteigerte Wachstum, dessen verderbliche Folgen alle großstädtischen Siedlungen in ihrem inneren und äußeren Organismus übereinstimmend und in mannigfachen Formen erkennen lassen. Die Fülle der Bauprobleme, die aus dieser überstürzten Entwicklung erwuchsen, beginnt sich schon zu verringern. Ein einziges Problem, ein Problem freilich von höchster Dringlichkeit, läßt zur Zeit alle anderen zurücktreten und nimmt für den Augenblick alle Kräfte in Anspruch: das Wohnungsproblem. Damit ist nun nicht allein die Frage gemeint, wie die gegenwärtige, unter den Nachwirkungen des Krieges entstandene Wohnungsnot am raschesten und zweckmäßigsten zu beheben sei, sondern es muß dieses Problem als Teil eines größeren, umfassenderen Problems angesehen werden, nämlich des der menschlichen Siedlung überhaupt.

Das Siedlungsproblem nun hätte unter den Problemen des Städtebaues eigentlich immer an erster Stelle stehen sollen. Und bei allen Erörterungen städtebaulicher Aufgaben hätte die erste und dringendste Frage stets lauten müssen: wie läßt sich diese zufällige Menschenansammlung, diese gestaltlose Anhäufung von Volksmassen im ganzen zu einer menschenwürdigen Siedlung ausgestalten?

Digitized by Google

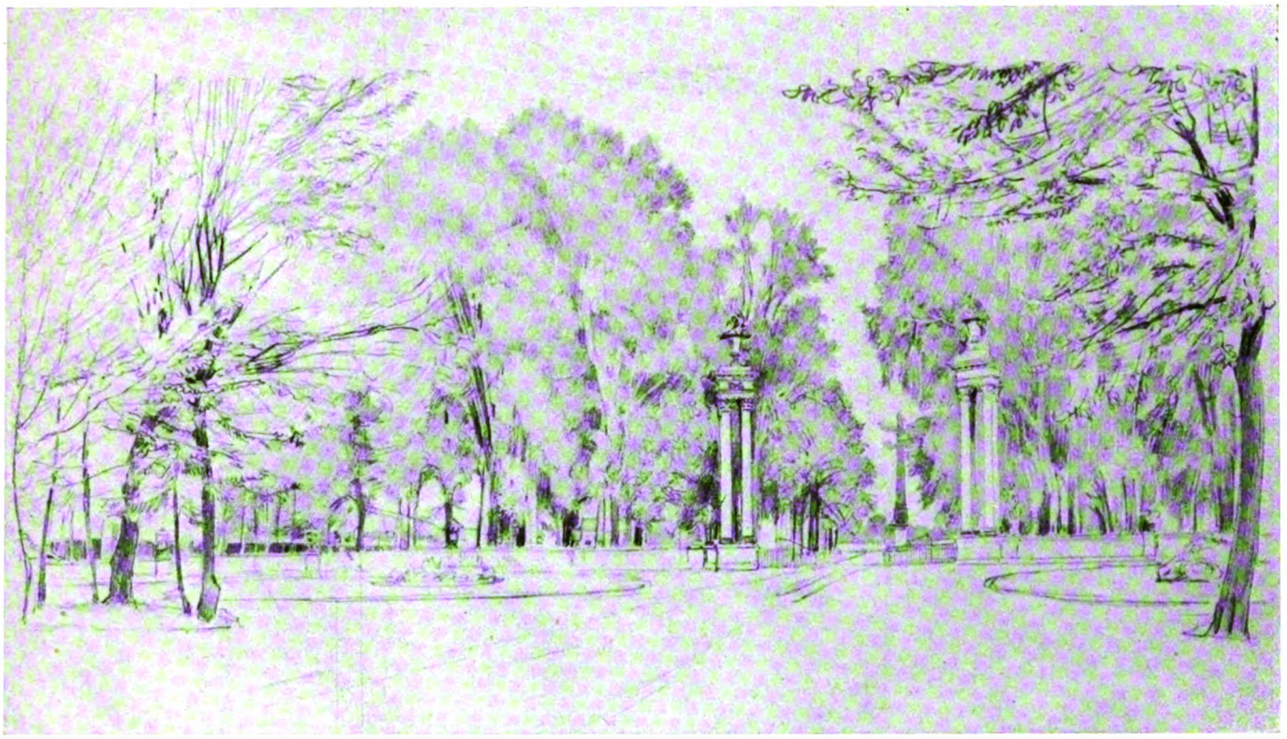
Statt die Aufgabe derart als Ganzes zu erfassen, gründeten wir eine neue technisch-wissenschaftliche Disziplin, den Städtebau, in die sich die Architekten, die Ingenieure und die Volkswirte gleicherweise teilten. Jeder dieser Berufe aber sah darin nur sein Problem, dessen Bearbeitung und Lösung er nun für sich betrieb — und so blieb die Aufgabe als Ganzes ungelöst. In den Teillösungen sind am weitesten gelangt die Ingenieure, die den gesteigerten hygienischen Anforderungen, wie sie sich bei der zunehmenden Anhäufung großer Menschenmassen ergaben, durch ihre fortschrittlichen Erfindungen auf den Gebieten des Verkehrs, der Trinkwasserversorgung und der Kanalisation Genüge schafften. Die Volkswirte haben dann später, und in Deutschland leider zu spät, die Zusammenhänge geklärt zwischen den wirtschaftlichen und sozialen Bedingungen der Aufgabe, zwischen Bodenaufteilung (Bebauungsplan), Hausformen und Wohnweise. Was endlich die Architekten angeht, so haben sie sich eigentlich nur mit der äußeren Seite der Aufgabe beschäftigt. Unter dem Einfluß der überlieferten Lehrmeinung ihrer akademischen Schule suchten sie gewohnheitsgemäß auch diese Aufgabe im dekorativ-formalen Sinne zu lösen: Städtebau war für sie gleichbedeutend mit der Kunst, repräsentative Stadtbilder zu schaffen durch Entfaltung prächtiger Straßenzüge und monumentaler Architekturplätze.

In der Formengebung folgte diese repräsentative Stadtbaukunst den jeweils von dem akademischen Eklektizismus bevorzugten historischen Vorbildern. Nachdem zuerst Camillo Sitte wieder auf die allzulange vernachlässigten künstlerischen Fragen des Städtebaues hingewiesen hatte, begann man, der damals herrschenden Architekturrichtung folgend und entsprechend auch den Anregungen, die Sitte selbst (durch sein 1889 erschienenes Buch „Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundlagen") gegeben hatte, die Lösung dieser Aufgaben, im Anschluß an Vorbilder mittelalterlicher Stadtgestaltung, im „malerischen Sinne" zu betreiben. Als die Baukunst dann später die altbewährten Traditionen des Klassizismus wieder aufnahm, da schwenkte auch die Stadtbaukunst in die Bahn dieser Überlieferung ein. An die Stelle mittelalterlicher Krummstraßen und malerischer Platzanlagen trat in den Plänen jetzt die gerade Linie und die streng ausgerichtete Symmetrie regelmäßiger Platzbildungen. Und wie der Klassizismus als kosmopolitischer Universalstil auch für die mannigfachen Bauaufgaben der Gegenwart fast unbegrenzte Anwendungsmöglichkeiten bietet — vorausgesetzt immer, daß man sich mit einer rein äußerlich-dekorativen Lösung dieser Aufgaben begnügt — so hat sich diese Tradition auch für den Stadtbau als brauchbar erwiesen. Es kommt hinzu, daß die landesfürstlichen Stadtgründungen der Barockzeit und des Klassizismus dem Wesen nach der modernen Großstadt artverwandt sind, weil auch sie in ihrem Wachstum weniger ein langsames Werden, als ein beständiges planvolles Neugründen darstellt.

Die entschlossene Rückkehr zu den Traditionen des Klassizismus hatte aber im Grunde tiefere Ursachen. Nach einer Zeit, die durch wahllose Stilnachahmung jedes Gefühl für Sinn und Bedeutung der architektonischen Form zerstört hatte, war sie der erste Schritt zur Selbstbesinnung. Die Neigung zum Klassizismus entsprang dem Wunsche, wieder „die wahren und ewigen Gesetze der Kunst" aufzusuchen, denen man auf dieser Fährte nach Jacob Burckhardts bekanntem Wort näher blieb. Eben die Gesetzmäßigkeit dieses Stils ist es, aus der sich die beinahe instinktive Wendung zur klassizistischen Überlieferung erklärt. Die pädagogische Kraft, die ihm innewohnt und die dem Klassizismus immer wieder in Zeiten der Schwäche und des Niedergangs begeisterte Anhänger warb, hat auch diesmal wieder ihre anziehende Wirkung nicht verfehlt. Nur so wird auch der beispiellose Erfolg verständlich, den ein Werk wie Ostendorfs „Theorie des Entwerfens" (Sechs Bücher vom Bauen, Band I, 4. Aufl., Berlin 1923, Verlag Wilhelm Ernst & Sohn) gehabt hat, ein Buch, das aus den Lehren des Klassizismus ganz elementare und eben darum eigentlich selbsverständliche Gestaltungsgrundsätze ableitet, das aber um der klaren Neuformulierung eben dieser Elementarregeln willen — trotz seiner im übrigen maßlos übertriebenen, bis zur Ungerechtigkeit einseitigen, ja falschen Urteile — gerade weil diese Grundsätze so vollständig verloren gegangen waren, überall in Fachkreisen mit heller Begeisterung aufgenommen worden ist.

Auch der neue Klassizismus ist, wie bekannt, schließlich wieder in akademische Stilübungen ausgeartet. Dennoch — die Erneuerung dieser Überlieferung hat ihr gutes gewirkt. Sie hat eine gründliche Reinigung gebracht und zu einer Klärung und

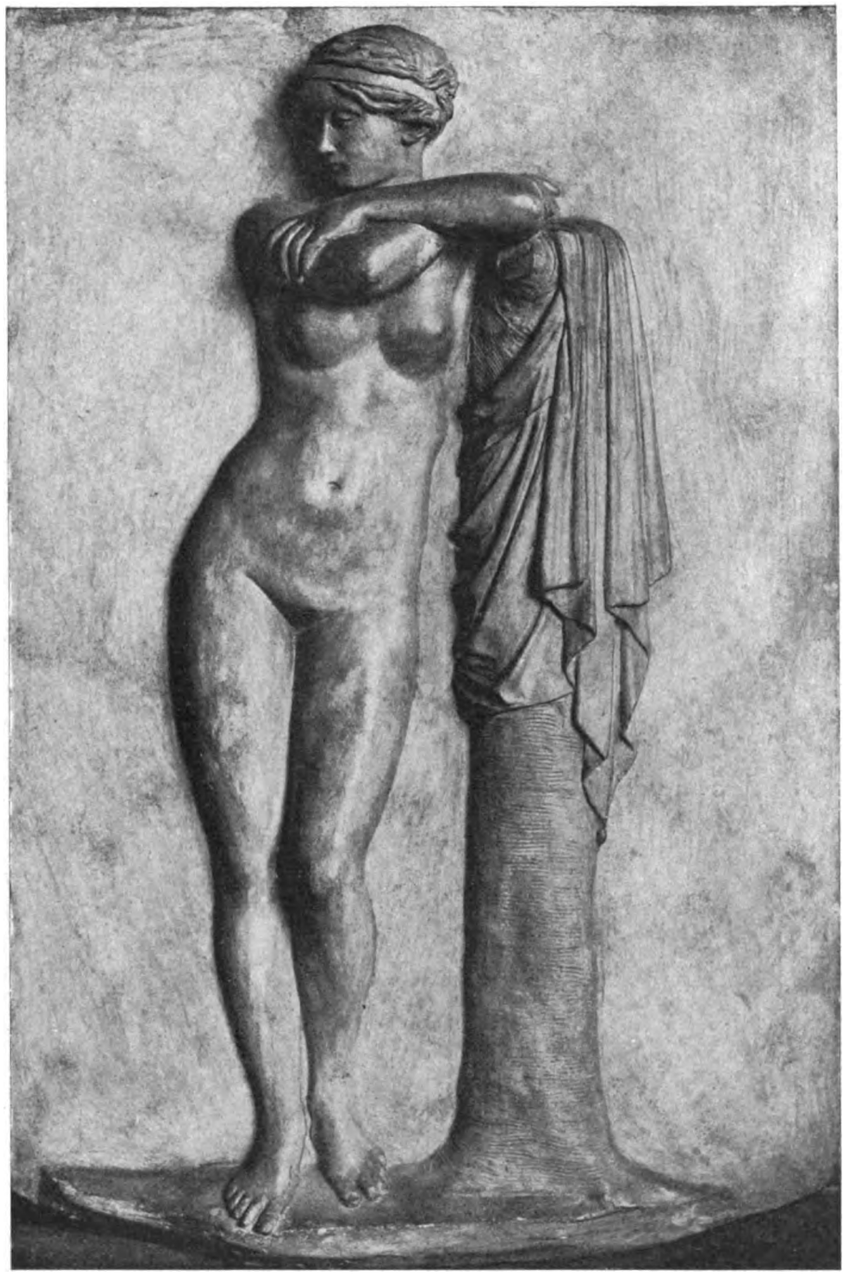
Digitized by Google



KARL BLECHEN, EINGANG ZUM PARK VON SANSSOUCI. BLEISTIFTZEICHNUNG

AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE

Digitized by Google



JOH. GOTTFR. SCHADOW, AKTSTUDIE. GIPS

AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE

Digitized by Google

Erneuerung der Formbegriffe beigetragen. An dieser Aufklärungsarbeit mitgeholfen zu haben, ist nicht zuletzt das Verdienst der Kunsthistoriker. Für die Stadtbaukunst insbesondere hat A. E. Brinckmann in einer Reihe von Studien mit vielem Gelingen eine Neuformulierung der Grundbegriffe im Geiste seines einflußreichen Lehrers Heinrich Wölfflin versucht. Mit sicherem, durch die Übung in dieser vortrefflichen Schule noch verfeinertem Auge hat er das ganze Gebiet durchstreift und in vergleichender Betrachtung die städtebaulichen Schöpfungen aller Zeiten und Länder einer eindringenden Analyse unterzogen. Seine Untersuchungen haben ihn zur Feststellung gewisser Gesetzmäßigkeiten der künstlerischen Ausdrucksform geführt, wie sie in der Behandlung des Maßstabs, der Proportionen, ja der gesamten Raumkomposition zutage treten. Als neueste Arbeiten des Verfassers liegen vor „Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit" (zweite, erweiterte Auflage, Frankfurt a. M. 1921, Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G.) und der Band „Stadtbaukunst, geschichtliche Querschnitte und neuzeitliche Ziele", der als Ergänzungsband zum Handbuch der Kunstwissenschaften erschienen ist (Berlin-Neubabelsberg o. J., Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion). Auch diese Werke sind, wie alle Arbeiten Brinckmanns dadurch ausgezeichnet, daß die Neigung des Verfassers zu wissenschaftlicher Forschung sich darin mit lebendiger Anschauung und präziser Darstellung verbindet. Diese Eigenschaften machen seine Arbeiten, die im übrigen ein reiches, bisher unerforschtes Studienmaterial bieten, besonders auch dem Praktiker wertvoll, der daraus mancherlei neues theoretisches Verständnis gewinnen kann und sich zugleich durch die echte, fast leidenschaftliche Begeisterung angezogen fühlen wird, die der Verfasser für die Schöpfungen der Stadtbaukunst, dieser, wie er sagt, großartigsten Synthese des architektonischen Gestaltens, empfindet. Die bisherigen Arbeiten Brinckmanns berechtigen zu der Hoffnung, daß wir von ihm die noch fehlende Formgeschichte der Städte erwarten dürfen. Bis dieses abschließende Werk erscheinen kann, wird es freilich noch einer Reihe von Spezialuntersuchungen bedürfen. Eine wertvolle Einzelstudie solcher Art liegt vor in der kleinen Schrift des Architekten Dr.-Ing. Johannes-Paul Dobert (Bauten und Baumeister in Ludwigslust; Magdeburg o. J., Karl Peters Verlag), auf die hier wenigstens im Vorbeigehen hingewiesen sei. Die schöne Arbeit, die in einer für die heutige Zeit ungewöhnlich sorgfältigen Ausstattung erschienen ist, bildet einen dankenswerten Beitrag zur Geschichte des Klassizismus. Sie gibt in liebevoller Vertiefung eine eingehende, auf gründliche archivalische Untersuchungen gestützte Studie über die städtebauliche Entwicklung der mecklenburgischen Residenz Ludwiglust, eines der liebenswürdigsten Beispiele landesfürstlicher Stadtgründungen.

Die künstlerischen Anschauungen, von denen die Praxis der Stadbaukunst bis etwa zum Kriegsende beherrscht war, können klar herausgelesen werden aus einem Buch, das ein Praktiker, der Stadtbaurat Paul Wolf, der heute in dieser Eigenschaft als Nachfolger Poelzigs in Dresden wirkt, geschrieben hat (Städtebau. Das Formproblem der Stadt in Vergangenheit und Zukunft. Leipzig o. J., Klinckhardt & Biermann). Der Verfasser, der inzwischen vermutlich über die in diesem 1919 erschienenen Buch niedergelegten, stark zeitlich bedingten Auffassungen hinausgewachsen ist, steht hier ganz auf dem Boden, ja im Bann der großen Tradition des Klassizismus, deren Überlegenheit gegenüber der mittelalterlichen Kunst, nach dem Beispiel Ostendorfs (vgl. a. a. O. Bd. I, 2. Aufl. 1914, S. 142 ff.), namentlich hinsichtlich der Schaffung einheitlicher Stadtorganismen ausdrücklich hervorgehoben wird (S. 48). Das Problem des Stadtbaues, des historischen wie des neuzeitlichen, wird auch hier rein formal betrachtet, und die angeführten Beispiele für neuzeitliche städtebauliche Lösungen, die zumeist der eigenen Praxis des Verfassers entnommen sind und somit als beweiskräftige Dokumente der ihn leitenden Anschauungen angesehen werden dürfen, zeigen zwar jene reiche Fülle der Achsen- und Symmetriewirkungen im Sinne des gefeierten Vorbilds, erweisen sich aber bei näherer Prüfung mehr als Erzeugnisse eines starren Begriffsdoktrinarismus als eines ursprünglichen, diesem Vorbild gesinnungsverwandten Bautriebs.

II

Bisher galt die Großstadt als ein gegebenes Schicksal. Unter dem Einfluß des historischen Materialismus hielt man diese extreme Form menschlichen Zusammenlebens für ein zwangsläufiges Ergebnis der fortschreitenden technisch-wirtschaftlichen Entwicklung, mit dem man sich,

Digitized by Google

so gut es eben gehen mochte, abzufinden habe. Und die Aufgabe des Stadtbaues war es nun, für diese mit geduldiger Fügung hingenommene Art menschlichen Zusammenlebens eine geordnete Form zu finden, diese gestaltlose Menschenanhäufung zu einem Gebilde höherer Ordnung umzuschaffen, zu einem Gebilde, das seine Funktion als Wohn- und Wirtschaftszentrum in möglichst reibungsloser Art erfüllen kann. Der Stadtbau hat die Lösung des gewaltigen Problems, aus diesem Gebilde der Not einen lebensfähigen Organismus zu schaffen, auf mechanischem Wege versucht, mit den Mitteln der Organisation. Er schuf zunächst ein dichtversträhntes Verkehrsnetz, um diesem Riesenorganismus in Gestalt von Gütern, Menschen und Gedanken das Lebensblut zuzuführen, das seinen Körper in unablässigem Kreislauf durchströmt. Er schickte sich an, in Gestalt eines Generalsiedlungsplanes für die Stadt und ihre Umgebung die Grundlinien der Entwicklung festzulegen, regelte und ordnete auf diese Weise den Anbau und schied planmäßig die Arbeitsstätten von den Wohnplätzen. Er wies, den Standortsgesetzen der Industrie folgend, besondere Viertel für deren Zwecke aus; er wandelte, den Konzentrationstendenzen des Geschäftsverkehrs nachgebend, die Stadtmitte zur City um, zur reinen Geschäftsstadt, und sonderte allenthalben, abseits des Verkehrs, besondere Wohnviertel aus, derart, daß die Bebauung gegen den Stadtrand hin allmählich sich abflachte. Er schuf dem Riesenkörper künstliche Lungen und Atmungsorgane und sorgte durch Anlage von Freiflächen, von Park- und Gartenanlagen, die ihre grünen Spitzen keilförmig bis ins Herz der Stadt vortreiben, für künstliche Luftzuführung. Wer sich unterrichten will darüber, wie diese zahlreichen Aufgaben im Einzelnen angefaßt, welche mannigfachen Methoden zu ihrer Lösung vorgeschlagen und verfolgt worden sind, der greife zu einem der umfangreichsten Kompendien, etwa zu dem neuen „Handbuch des Städtebaues" von Cornelius Gurlitt (Berlin 1920, Zirkelverlag), das dieser Altmeister unter den Architekturschriftstellern mit der ganzen Fülle seines Wissens ausgestattet hat und in dem die Ergebnisse langjähriger Lebenserfahrungen und rastlosen Studienfleißes niedergelegt sind. Wer dieses mit beneidenswerter Frische geschriebene Werk des siebzigjährigen Gelehrten durchblättert, wird mit Staunen erkennen, welcher gewaltige Aufwand menschlichen Geistes an die Lösung dieser Probleme bisher gesetzt worden ist. Überall fühlt man einen planvollen Willen am Werke, an die Stelle einer ungeordneten Vielheit eine organische Schöpfung zu setzen. Und der unermüdliche Organisationseifer, der, allein als Energieleistung betrachtet, bewunderungswürdig bleibt, hat bei dem Problem der Stadtgestaltung nicht Halt gemacht. Angeregt durch die Konzentrationstendenzen der kapitalistischen Wirtschaft werden bereits neue Probleme aufgeworfen, Probleme, die die Gestaltung der Großsiedlung und die Aufgaben des Staatenbaues betreffen. Ordnung und Gliederung der produktiven Kräfte, planmäßige Ausweisung der zu ihrer Entfaltung notwendigen Flächen, Schaffung eines politischen und wirtschaftlichen Konzentrationspunktes für die Organisation und Verwaltung dieser Kräfte, der als Weltstadt zugleich Sammel-, Ausstrahlungs- und Bindungspunkt für alle Kräfte der Volksgemeinschaft sein soll, das ungefähr ist nach Martin Mächler die Aufgabe der Großsiedlung. „Der Staat — ein großes organisches Zellgewebe, die Weltstadt das den biologischen Gesetzen dieses Zellgewebes entsprechende Gehirn —, die zwischenstaatlichen und -städtischen Beziehungen die natürlichen, von dem Gehirn der Weltstädte aus unter Erkenntnis der natürlichen Gesetze geleiteten Beziehungen zwischen Stadt und Staat, so müßte eine organisch aufgebaute, wirtschaftlich und politisch richtig ausbalanzierte Welt aussehen."

Und hier stehen wir nun an einem Ende und Anfang zugleich, an einem Punkt, wo sich die Geister zu scheiden beginnen. Die ältere Zeit stand der Großstadt gegenüber wie einem berückenden Phänomen, dessen äußerer Glanz sie blendete. Sie bewunderte die Großstadt als Brennpunkt internationaler Beziehungen, der nicht allein der Auszug einer nationalen Gesellschaft, sondern eines ganzen Völkerkreises in sich sammelt (Ferd. Tönnies). Die Großstadt gilt ihr als symbolhafter Ausdruck industrieller und weltwirtschaftlicher Blüte, als Mittelpunkt der Wissenschaft und Bildung, der Kunst und Technik, als ein Zentrum, wo nach Senecas Wort sowohl den Tugenden wie den Lastern große Prämien winken. Sie sieht darin eine fortschrittliche Form der Ansiedlung, mit der eine neue Epoche menschlicher

Digitized by Google

Entwicklung begonnen hat. Die düsteren Schatten in diesem lichtübergossenen Bilde konnten freilich auch den Anhängern des Großstadtgedankens nicht verborgen bleiben. Die Verflachung der Geister tritt deutlich genug in diesen Zentren der modernen Asphalt-Kultur zutage, und die Folgen unzulänglicher Behausung sprechen sich drohend in der Verrohung der Sitten und in den hohen Sterblichkeitsziffern aus. Aber die Bewunderer der Städte hoffen immer wieder, in unentwegtem Optimismus, diese unverkennbaren Schäden durch noch bessere, durch verstärkte Organisation überwinden zu können.

Der wachsende Druck des Großstadtelends hat die neuere Zeit unsanft aus solcher Illusion gerissen. Das Vertrauen zu dem Wert dieser Siedlungsform ist erschüttert. Zweifel tauchen auf, ob eine Sanierung der Großstadt auf dem bisherigen Wege überhaupt möglich ist. Und in zunehmendem Maße gewinnt die Überzeugung an Boden, das die bisherige Methode falsch war. Es dämmert die Erkenntnis auf, daß der Organismus der Großstadt in sich krank ist und daß alle bisher angewendeten Mittel mechanischer Organisation letzten Endes versagen mußten, weil sie nur Symptome trafen, nicht aber die Wurzel der Krankheit selbst. Diese Krankheit aber besteht einzig darin, daß die Großstadt als Siedlungsform „übermäßig" ist. Diese Übermäßigkeit ist schuld daran, daß die Großstadt den Menschen naturwidrige Arbeits- und Lebensbedingungen aufzwingt, daß sie ihn von der Berührung mit der Natur absperrt und zu verkümmertem Dasein verurteilt. Nachdem aber einmal die eigentliche Ursache des Übels erkannt war, zeigten sich alsbald auch die Mittel zu seiner Heilung. Die neue Bewegung, die dergestalt die Großstadt verurteilt, und so eine neue Lösung des Siedlungsproblems sucht, nimmt ihren Ausgangspunkt vom Menschen. Sie erstrebt demgemäß eine Siedlungsform, die auch den Menschen mit seinen natürlichen Bedürfnissen wieder zum Maß aller Dinge macht.

Und bei diesem Streben ist die neue Bewegung, das hat sie selbst immer wieder ausdrücklich betont, geleitet nicht etwa von rückwärts gewandter Romantik oder sentimentaler Naturschwärmerei. Die Erneuerung der Siedlungsform soll sich vollziehen nicht in der Richtung einer biedermeierlichen Kleinstadtidylle, sondern unter bewußter Anerkennung der herrschenden Wirtschaftsweise und unter Benutzung der gegebenen technischen und ökonomischen Hilfsmittel. Aber gerade unter ausdrücklicher Wahrung dieses Standpunkts werden — wie es von führenden Köpfen der Tecknik übrigens längst geschehen ist — energische Zweifel geltend gemacht, ob die (bisher mit Rücksicht auf die industrielle Reservearmee übliche) Zusammendrängung der Industrie in städtischen Zentren, die immer als die eigentliche Ursache der Großstadtbildung angeführt wurde, wirtschaftlich unbedingt notwendig ist. Während für den gesamten Handel und Verkehr die unmittelbare und innige Verbindung mit dem Markt nach wie vor als unerläßlich gilt, ist die industrielle Produktion nach neuerer Auffassung durchaus nicht an das großstädtische Zentrum gebunden. Für die Groß- und Massenindustrie zumindest besteht unzweifelhaft die Möglichkeit weitreichender Dezentralisation. Die Prosperität ihrer Produktion ist in erster Linie bestimmt durch die günstige Lage zum Verkehr, durch die Nähe der Rohstofflager und Kraftquellen und durch das Vorhandensein billigen Bodens. Von solcher Art sind die entscheidenden Bedingungen ihrer örtlichen Bindung. Und auf diese Einsicht gründen sich jene neuen Vorschläge, die eine großzügige Siedlungszerteilung anstreben (Raymond Unwin, Distribution, London 1921), in dem Sinne, daß in systematischer Weise dezentralisierte Industriesiedlungen geschaffen, die Städte aber künftig so angelegt werden, daß sich um ein reines Gsschäftszentrum eine Reihe selbständiger und in sich geschlossener Bezirke kleinstädtischen Charakters gruppieren (von Unwin als Satellite-towns bezeichnet), Bezirke mit eigener Verwaltung und ausgerüstet mit allen Bedingungen zu selbständiger und sich selbst genügender wirtschaftlicher und örtlicher Entwicklung. Bezirke, die kraft eigener „Ortsgestaltung" (localisation) ihren Bewohnern wieder ein lebendiges Heimatsgefühl und das Bewußtsein der Bodenständigkeit geben können, in denen sich damit auch wieder ein tätiger Bürgersinn und ein schöpferischer Gemeinschaftsgeist entwickeln kann.*

Dieses System der Stadtauflockerung durch Abtrennung der Erweiterungskörper vom Zentralorganismus hat eine erste praktische Anwendung gefunden beim Wettbewerb für einen Generalbebauungs-

* Ähnliche Vorschläge bereits in Karl Schefflers „Architektur der Großstadt", Berlin 1913, Seite 17 ff.

Digitized by Google

plan von Breslau, wo der Architekt Ernst May seinen Entwurf auf solcher Grundlage aufgebaut hatte. Aus diesem Entwurf läßt sich erkennen, wie die neue Art der „Stadterweiterung mittels Trabanten" im einzelnen gedacht ist. Die Zentralstadt wird soweit als möglich abgerundet und danach auf ihren seither eingenommenen Raum beschränkt. Das sie umgebende Freiland wird von der Zentralgemeinde erworben und als Ackerfläche und Erholungsgrün ausgewertet. Bei einzelnen besonders günstig gelegenen Punkten dieses umfassenden Grüngürtels werden, unter Anlehnung an bereits vorhandene kleinere Gemeinwesen oder auch unter Neugründung solcher Organismen, nach Bedarf Trabanten ausgebaut, die durch günstige Verkehrsverbindungen mit dem Zentralkern verbunden sind. Unter der selbstverständlichen Voraussetzung, daß Schnellbahn- und Automobilverkehr vorhanden ist, wird die Entfernung der Trabanten vom Zentralkörper mit zwanzig bis dreißig Kilometern angenommen. Ihre Bevölkerungszahl wird fest umgrenzt, etwa auf fünfzig- bis hunderttausend Köpfe, je nach den örtlichen Gegebenheiten und dem Zweck, den sie zu erfüllen haben. Indem die Bevölkerungsgrenze der Einzelzellen derart beschränkt wird, soll verhindert werden, daß sich das Trabantensystem allmählich wieder zur Großstadt auswächst.

So wirkt in diesen Plänen den bisherigen Konzentrationstendenzen ein ausgesprochenes Streben nach Auflockerung der Großstadt entgegen. Folgerichtig fortgesetzt muß dieses Streben zu der Forderung nach Auflösung der Großstädte überhaupt führen, eine Forderung, die in dieser Formulierung denn auch bereits erhoben worden ist (Bruno Taut, „Die Auflösung der Städte oder die Erde eine gute Wohnung", Folkwang-Verlag Hagen 1920). Den extremen Konzentrationstendenzen steht diese letzte Forderung wiederum als anderes gegenteiliges Extrem gegenüber.

III

Während derart über die künftige Gestaltung der Städte mit Eifer debattiert wird, beginnt das ökonomische und politische System, auf dem die Existenz der Großstädte beruht, in seinen Grundfesten zu wanken. Und das stolze Gebäude der Weltwirtschaft, das auf dem losen Flugsand der Auslandsmärkte errichtet war, kracht bereits in allen Fugen. Das feinmaschige Netz internationaler Handels- und Wirtschaftsbeziehungen ist durch die Gewalt des Krieges zerstört worden und die zerrissenen Fäden wollen sich nicht wieder anspinnen lassen. Mit andern Ländern ist von dieser Wendung Deutschland wohl am stärksten betroffen worden, das durch den Verlust des Krieges jeder Möglichkeit zur Weltbetätigung für lange Zeit beraubt ist. Abgeschnitten vom Weltmarkt, außerstande, Rohstoffe und Lebensmittel einzuführen und gegen seine Fertigprodukte zu tauschen, ist dieses Land auf seine eigenen Hilfsquellen angewiesen und so aus Selbsterhaltungstrieb gezwungen, zur Nationalwirtschaft zurückzukehren.

Dieses Schicksal zum Besten der Nation zu wenden und aus der Not ein willkommenes Werkzeug zu machen, um den Wiederaufbau der gebrochenen Volkskraft zu fördern, ist das Ziel jener von starken Kräften getragenen Siedlungsbewegung, die nach dem Kriege mit mächtigem Anlauf in Deutschland eingesetzt hat. Das erste und nächste Ziel dieser Bewegung ist wirtschaftlicher Art. Man will das Land, das durch den Verlust des Krieges unfähig geworden ist zur Teilnahme am Welthandel, das überdies seiner wertvollsten, für die Lieferung von Rohstoffen und landwirtschaftlichen Erzeugnissen unentbehrlichen Gebietsteile beraubt ist, in die Lage setzen, durch vermehrte Siedlungsmöglichkeiten in den Gebieten der Urproduktion (Bergbau und Landwirtschaft) seine brachliegenden Arbeitskräfte zu beschäftigen und seine jetzige Bevölkerungsdichte durch Erhöhung der Eigenproduktion an Nahrungsmitteln zu erhalten. Überdies wird eine Vermehrung der landwirtschaftlichen Anbaufläche angestrebt durch ausgedehnte Meliorisation von Moor- und Ödländereien, durch verstärkte Innenkolonisation und durch vermehrte Schaffung von selbständigen Bauernstellen. Darüber hinaus aber wird auch eine stärkere Autarkie der Einzelwirtschaften angestrebt. Dem einzelnen soll wieder ein größerer Anteil am Gemeindeboden zugewiesen werden, um ihm die Möglichkeit zur Eigenerzeugung von Nahrungsmitteln, zumindest von Obst und Gemüse, zu geben und ihm auf diese Weise die Versorgung mit Lebensmitteln zu erleichtern. In diesem Sinne geht die Siedlungsbewegung von der Zelle aus. Sie hat ihre Arbeit begonnen mit der Neugestaltung der Wohnform. Das Kleinhaus mit Landzulage und Garten soll als eine echte Heimstätte den Menschen wieder mit dem Boden und mit der Natur in unmittelbare

Digitized by Google

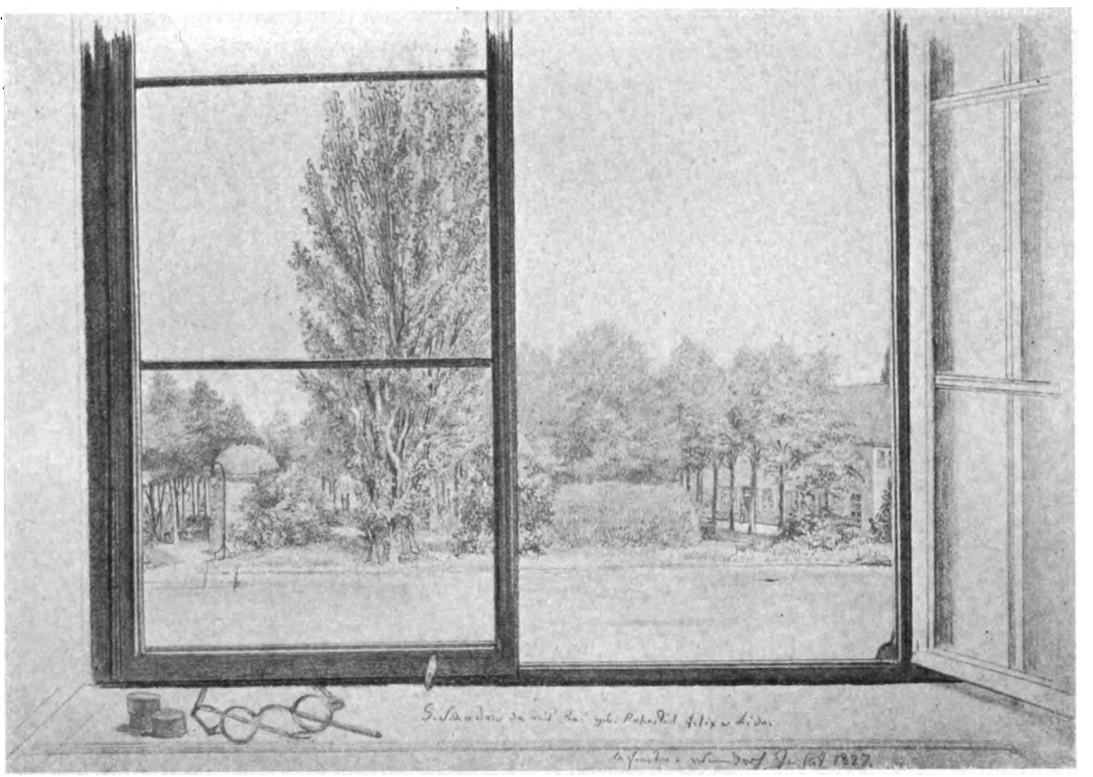
Verbindung bringen. Mit solchen Absichten aber geht die Bewegung bereits über ihre nächsten, rein wirtschaftlichen Ziele hinaus. Mit ihren Bestrebungen zur sittlichen Erneuerung der Lebensformen, zur Vertiefung des Familienlebens durch Verbesserung der Behausung und durch Seßhaftmachung der Bevölkerung zielt sie letzten Endes auf die Wiedergesundung der Nation, im Sinne jener Lehrmeinung der politischen Geographie, nach der alles, was in der Besiedlung eines Volkes die Verdichtung verlangsamt, den Staat jung erhält.

In ihren praktischen Ergebnissen steckt die Bewegung bisher noch ganz in den Anfängen. Es ist zwar an vielen, man möchte sagen, leider zu vielen Stellen mit der Siedlungsarbeit begonnen worden. Dadurch aber sind auch die ohnehin durch den Mangel an verfügbaren Mitteln sehr beschränkten Kräfte stark zersplittert worden. Zur Bildung größerer, geschlossener Siedlungsanlagen und damit zu einer Auseinandersetzung mit dem Stadtbauproblem ist es infolgedessen bisher überhaupt noch nicht gekommen. Einen ersten Versuch, dieses Problem vom Standpunkt der Siedlungsbewegung aus zu behandeln hat mit gutem Gelingen Dr. Rom. Heiligenthal in seinem großangelegten Buch „Deutscher Städtebau" (Heidelberg 1921, Carl Winter) unternommen. Die Aufgaben, die sich bei solcher Einstellung zum Problem für den Stadtbau, zumindest für den deutschen Stadtbau der Zukunft ergeben, werden in dem verdienstvollen, auf gründliche historische, volkswirtschaftliche und technische Kenntnisse gestützten Werk in klarer Weise herausgearbeitet und zugleich die Wege angedeutet, die zu ihrer Lösung verfolgt werden müssen.

Die zahlreichen Einzelaufgaben, die sich aus der Neugestaltung der Zelle ergeben, sind inzwischen in einer unabsehbaren Reihe von Sonderveröffentlichungen von wechselndem Wert behandelt worden. Eine gute zusammenfassende Darstellung ist in dem Werk von Georg Steinmetz, „Grundlagen für das Bauen in Stadt und Land" gegeben, von dem seit 1917 der zweite und neuerdings auch der dritte Band vorliegt, während der erste, längst erwartet, immer noch fehlt (Verlag Georg D. W. Callwey, München). Durch Gründlichkeit nicht minder wie durch Sachkunde zeichnet sich ferner das im Auftrage des Deutschen Bundes Heimatschutz und der Vereinigung für deutsche Siedlung und Wanderung unter Mitwirkung der besten Fachleute herausgegebene „Siedlungswerk" aus (ebenfalls bei Callwey, München). Und in diesem Zusammenhang darf schließlich auch die vom Verfasser herausgegebene Zeitschrift „Die Volkswohnung" genannt werden (Berlin, Verlag Wilhelm Ernst & Sohn), die seit ihrer Begründung 1919 planmäßig die treibenden Kräfte der Bewegung gesammelt hat und deren bisher erschienene vier Jahrgänge in zahlreichen Abhandlungen führender Fachleute einen guten Überblick über die leitenden Gedanken geben.

Prüft man diese Gedanken, so fühlt man, daß auch die Siedlungsbewegung mit ihren auf die Erneuerung der Lebensform gerichteten Zielen letzten Endes in jener größeren Bewegung wurzelt, die heute, von elementaren Kräften getragen, durch die ganze zivilisierte Welt geht und die jene Erneuerung auf der Grundlage einer neuen Lebens-, Wirtschafts- und Arbeitsordnung erstrebt. Als ein Teil dieser größeren Bewegung geht die Siedlungsbewegung darauf aus, das Leben wieder mit gesunden und vernünftigen Arbeitsbedingungen zu erfüllen, mit Bedingungen, die den Menschen wieder gestatten, ihre natürliche Würde zu bewahren. Und wenn die materialistische Geschichtsauffassung auch behauptet, daß alle politische, rechtliche, philosophische, religiöse, literarische und künstlerische Entwicklung im letzten Grunde auf der ökonomischen beruhe, so darf man doch — und darin folgen wir durchaus der Auffassung Herckners — die Ideen der Menschen und die Kraft ihres Willens nicht unterschätzen. Dieser Wille und diese Ideen sind jedenfalls nicht ausschließlich durch ökonomische Verhältnisse beeinflußt und ausgebildet. Mag die Großstadt nach Auffassung des historischen Materialismus als Siedlungsform noch so sehr durch die herrschende Wirtschaftsordnung bedingt sein, der Wille des Menschen wird, sobald er von einer gemeinsamen, allgemeingültigen Idee beherrscht und getrieben ist, diese Wirtschaftsordnung zerbrechen und dann an die Stelle der Großstadt eine neue Siedlungsform setzen, wie sie den natürlichen Bedürfnissen des Menschen entspricht.

Digitized by Google



JOH. GOTTFR. SCHADOW, BLICK AUS EINEM FENSTER IN NENNDORF. BLEISTIFTZEICHNUNG
AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE

BERLINER KUNST VON 1800—1850

VON

KARL SCHEFFLER

Was in den vorderen Räumen der Berliner Akademie der Künste von Zeichnungen und Kleinplastiken Berliner Künstler aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts gezeigt wird, schließt sich zu einer gut disponierten, zu einer streng gesiebten Ausstellung nicht zusammen. Die Veranstaltung hat etwas Zufälliges. Das Material ist im wesentlichen der Nationalgalerie, der Akademie der Künste und dem Schinkel-Museum entnommen und enthält manches, das nur wenig interessiert. Mit der schönen Blechenausstellung des vorigen Jahres kann diese Veranstaltung nur der Gesinnung nach verglichen werden, insofern auch diese Ausstellung ein Versuch der Akademie der Künste ist, die eigenen Traditionen liebevoll zu verherrlichen. Mag man sich aber auch eine bessere Darstellung der Zeichenkunst und Kleinplastik „von Schadow bis zum jungen Menzel" vorstellen, so ist man am Ende mit dem, was in diesen schwierigen Zeitläuften geboten werden konnte, doch zufrieden, weil eine Reihe meisterhafter Arbeiten vorhanden ist und weil sie in der gepflegten Umgebung der Räume am Pariserplatz gut zu Geltung kommen. Es ist auch so genug da, um den Betrachter zu beglücken.

In der Einladung, die deutlich Liebermanns Gedankengänge aufweist, war die Rede davon, daß intime Arbeiten des größten deutschen Bildhauers jener Zeit, des größten Malers und des größten

Digitized by Google

FRANZ KRÜGER, FRAU OBERBÜRGERMEISTER BÜSSING. FARBIGE ZEICHNUNG

AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE

Digitized by Google

KARL STEFFECK, HUNDESTUDIE. FARBIGE ZEICHNUNG
AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE

Baumeisters gezeigt werden sollten, Arbeiten von Schadow, Menzel und Schinkel. Soweit Schinkel in Frage kommt, gibt die Ausstellung aber kaum eine Ahnung seines Wesens. Frei und phantasievoll ist Schinkel in seinen Architekturentwürfen. Den genialen Zeichner erkennt man, wo seine Feder abstrakte Architekturformen erfunden hat, wo er Säulen und Grundrisse, Tempel, Paläste, Profanarchitekturen und Phantasiebauten mit graziöser Sachlichkeit hingeschrieben hat. Wenn er die Erscheinung aber zeichnend als Maler darstellen wollte, so war er nicht erfüllt von naiver Naturanschauung. Er sah die Natur dann wie durch eine Konvention; sie blieb ihm mehr oder weniger Kulisse oder ein gedachter Hintergrund für Architekturen. Seine Landschaftszeichnungen lassen nie den Architekten vergessen, sie haben etwas Projiziertes.

Schadows hohe Bedeutung kann in der Ausstellung, vor den Zeichnungen sowohl wie vor den Plastiken, von fern begriffen werden. Er war ganz ein Klassizist, ganz ein Zögling seines Zeitstils. Sein rücksichtsloses Menschenwesen aber suchte, durch alle Stilform hin, die wahre Natur. In das antikische Bildungsideal dringt märkisches Bauernblut. Sowohl der Zeichner wie der Bildhauer wußte immer irgendwie unmittelbar Kontakt mit der Natur zu finden und Funken aufspringen zu lassen, die über allen Stilwandel der Zeiten hinweg zünden. Wie er die akademische Konvention zu Ursprüngen zurückgeleitet hat, kraft einer als Sachlichkeit erscheinenden Sinnlichkeit: das setzt immer von neuem wieder in Erstaunen.

Vor Menzels Zeichnungen denkt man weder an Stil noch an Konvention. Man denkt nur an die Natur und an die Persönlichkeit. Die Darstellung ist mehr scharf greifend als beschwingt. Menzel pirschte sich an das Motiv wie ein Jäger heran; wenn er es hatte, zielte er scharf und unnachsichtig, und traf den Lebenspunkt. Nie sah Deutschland einen besseren Schützen! Es fehlt ja, selbst den besten Blättern, die Atmosphäre des Unendlichen. Was aber endlich ist, das ist dem grauen Falkenblick dieses nimmermüden Aufspürers nicht entgangen.

Zwischen Schadow und Menzel, den knurrigen „Altgesellen", steht der jung gestorbene Karl Blechen wie ein Prinz aus Genieland. Vor beiden Meistern hat er eine zarte Leichtigkeit voraus, eine innige menschliche Grazie, die an Kleist erinnert und, wie bei diesem, Rührung erzeugt. Mit seinen Zeichnungen aus Sanssouci und Freienwalde nähert er sich dem herrlichen Corot. Der Zeichenstift ist wie von Intuition beflügelt. Blechen erscheint

KARL STEFFECK, HUNDESTUDIE. FARBIGE ZEICHNUNG
AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE

Digitized by Google

ADOLF MENZEL, LANDSCHAFT AUS KASSEL. BLEISTIFTZEICHNUNG

AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE
MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN

Digitized by Google

ADOLF MENZEL, DAME AM FENSTER. BLEISTIFTZEICHNUNG
AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE

nicht märkisch gebunden, wie Schadow und Menzel; ihm fehlt ein gewisses Ingrediens von provinzieller Trockenheit. In seinen besten Blättern ist er freier und leichter selbst als der junge Menzel. Mit wenigen Strichen, sparsamen Schatten und großen weißen Papierflächen macht er es, daß das Räumliche aufblüht, daß Wahrheit und Romantik sich liebend umarmen.

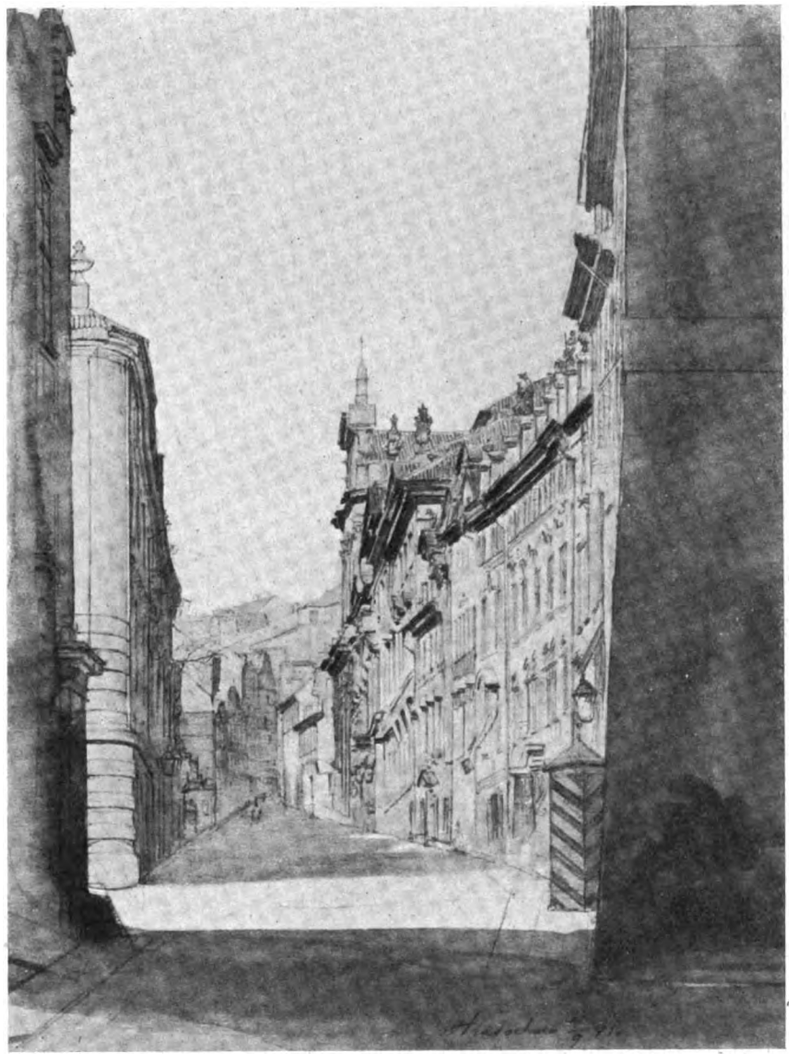
Von Krüger ab senkt sich das Niveau. Von den Berufenen gelangt man zu denen, die aus der Kunst einen Beruf machten. Krügers Auftragszeichnung durchläuft alle Grade, von der zärtlich säuberlichen Wiedergabe frischer Natureindrücke, bis zu einem mit weißen, speckigen Glanzlichtern fatal arbeitenden Virtuosentum. Ein heiteres Können, eine gründlich erzogene Begabung steht nicht eigentlich im Dienste eines Künstlergewissens. Krüger war menschlich zu jovial, um irgendwie ergründend oder enthusiasmiert sein zu können. Seine Rettung ist die Natur. Ohne sie wäre er verloren gewesen.

Die Arbeiten der weniger Persönlichen geben auch in dieser Ausstellung wieder eine wertvolle Lehre. Betrachtet man die mit technischer Brillanz gemachten Zeichnungen Hoguets, das treuherzige Bildnisaquarell von Magnus, das mit freier Akuratesse gezeichnete Selbstbildnis Daeges, die chronistisch so wertvollen, künstlerisch so geistreichen Stadtansichten Gaertners, die glänzenden Hundestudien und den „Corso" des freilich sehr ungleichen Steffeck (von dem auch ein paar ausgezeichnete Tierbronzen da sind), oder auch die mit viel Haltung und Naturgefühl gemachten Kleinplastiken von Blaeser, Drake u. a., so erkennt man, daß Talente dieses Ranges eigentlich zu jeder Zeit da sind. Gerade für sie aber ist es wichtig, in welcher Umgebung sie schaffen. Der Wert ihrer Leistung hängt davon ab, welche Konvention herrscht, welche Meister führen. Sie können das Vorzügliche hervorbringen, und sie können ganz entgleisen. Wir haben es erlebt, daß ein Bild des Malers Mayer aus Graz selbst von Kennern als ein Leibl angesprochen wurde. In Leibls Nähe hat das bescheidene Talent eine Höhe erreicht, die ihm eigentlich nicht angemessen war, wie die Folge gezeigt hat. In dieser Weise haben auch Berliner Bildhauer in der Nähe Schadows und Rauchs eine sehr achtbare Schule bilden, haben Zeichner neben Blechen und Menzel, erzogen auch von den Ansprüchen einer noch gebildeten Gesellschaft, Leistungen erzielen können, die der Meister nicht unwürdig sind.

Auf diese mittleren Arbeiten kann die Berliner Akademie der Künste mit einem gewissen Stolz weisen. An dem, was die großen Talente geleistet haben, ist sie wenig beteiligt; an dem aber, was

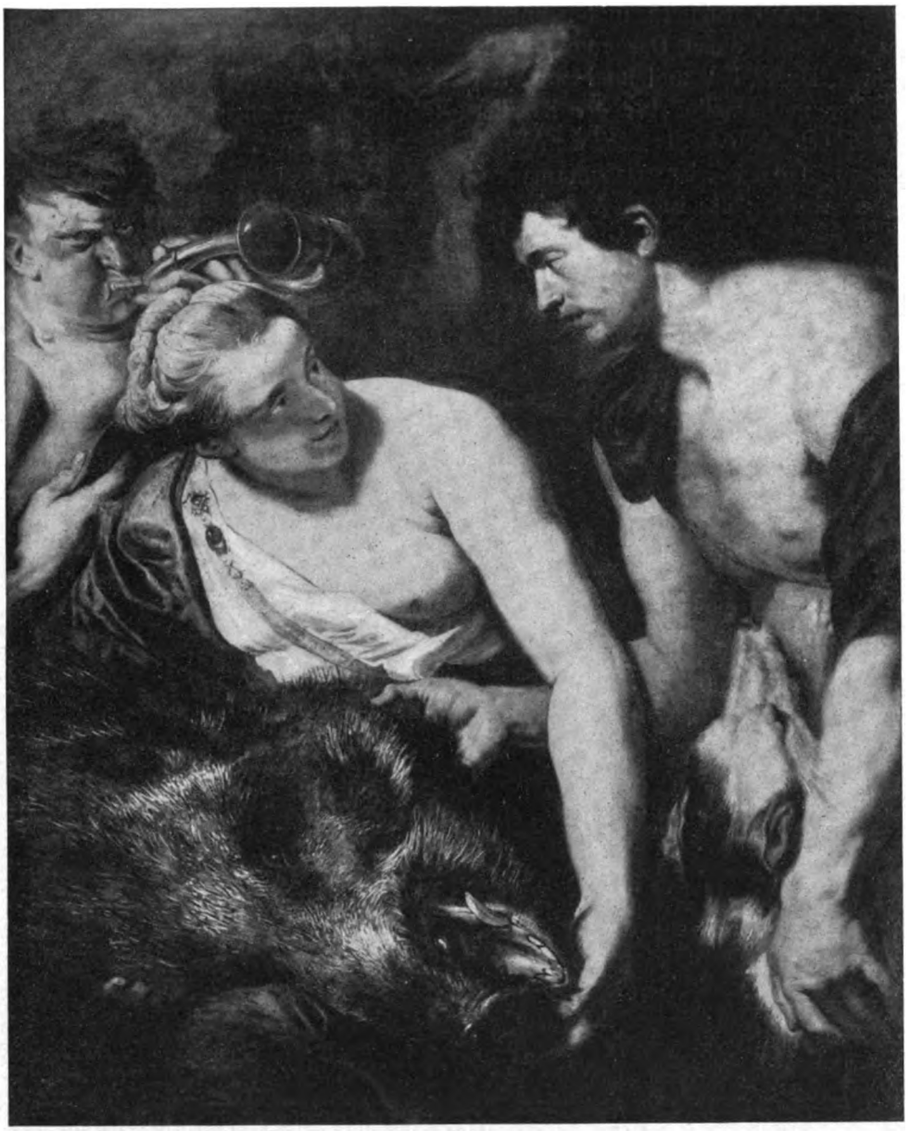
Digitized by Google

die Gaertner und Graeb, Steffeck und Hummel, Rabe, Magnus, Amberg, Hoguet, Daege und Meyerheim, was Blaeser, Drake, Kiß und im besonderen auch die Künstler und Handwerker der Berliner Eisengießerei geleistet haben, ist der Geist der Akademie stark beteiligt. Diesen Geist stets zu erneuern, ihn lebendig zu erhalten: das ist die Aufgabe der Akademie der Künste. Im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts ist dieser erziehende, alle Künstler spornende Geist in der Sezession mit Erfolg tätig gewesen. Der Präsident jener Sezession, Max Liebermann, bemüht sich jetzt die Akademie wieder zu dem zu machen, was sie einst war, was sie sein kann und darum sein muß.



EDUARD GAERTNER, AUFGANG ZUM HRADSCHIN. FARBIGE ZEICHNUNG
AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE

Digitized by Google



P. P. RUBENS, MELEAGER UND ATALANTE. ABB. 8

DIE SAMMLUNG HENRY GOLDMAN IN NEW YORK

VON

WILHELM R. VALENTINER

II

Wie die Hauptländer der Renaissance des sechzehnten Jahrhunderts, Italien, Frankreich und Deutschland mit einigen der bedeutendsten Meister in Herrn Goldmans Sammlung vertreten sind, so sind auch die wichtigsten Zentren der Barockmalerei des siebzehnten Jahrhunderts, die nördlichen und südlichen Niederländer, durch Gemälde ihrer größten Künstler vergegenwärtigt: Flandern durch Rubens und Van Dyck, Holland durch Frans Hals und Rembrandt.

Digitized by Google

Die ungeheure Lebensfülle des Rubens enthüllt die Darstellung Meleagers und Atalantes (Abb. 8). Die mächtigen, heroischen Motive der antiken Mythologie waren dem Wesen des Künstlers, der so merkwürdig heidnisch ungehemmtes Temperament mit glühender katholischer Religiosität verband, besonders gemäß. Als Urmenschen von ungebrochener Körperkraft, die noch eng mit der Natur verwachsen sind, erscheinen uns die beiden mythologischen Gestalten, die königlich üppige Jägerin Atalante, deren Körper im Schmuck der Rubinen und des Goldes strahlt, und ihr von der Sonne gebräunter Gefährte Meleager. Noch umwogt sie das Getöse der Jagd, und drängt sie unaufhaltsam vorwärts, aber schon hat die Liebe sie in ihre Bande geschlagen und die Ungezügelten gezähmt. Von Meleager gefesselt wendet sich Atalante mit bezauberndem Lächeln halb fragend ihm zu, als er, seines emporspringenden Hundes kaum achtend, ihr die Schönheit des erlegten Ebers zeigt. In Ausdruck und Malerei äußert sich noch die Blutfülle und überschäumende Kraft des jugendlichen Künstlers, der eben vom Süden zurückgekehrt den Heimatgenossen sein stolzes Können zeigt.

Gegen diesen gewaltigen Ausdruck einer kraftstrotzenden Natur erscheint die Madonna Van Dycks (Abb. 9), des überkultivierten Rubens-Schülers, zart und gefällig. Zwar zeigt sie noch die Körperfülle der Gestalten seines Meisters und das Kind ist voll der flämischen Heiterkeit und Beweglichkeit, aber die Köpfe sind kleiner und zierlicher gebaut, die Hände schlanker und nervöser. Auch Kolorit und Technik unterscheiden sich wesentlich von Rubens. Die Farben, besonders das tiefe kirschrot des Kleides der Madonna, sind wärmer, von einem durchscheinenden Braun umhüllt, und die Malweise ist so transparent, daß hin und wieder die korrigierte Pinselvorzeichnung zum Vorschein kommt. Das Madonnenbildchen ist eine der anmutigsten Schöpfungen des großen Porträtisten, der in seinen religiösen Gemälden sich nur selten auf eine so einfache Komposition beschränkte und seinen Madonnenbildern meist eine kirchlich repräsentative, von Sentimentalität meist nicht freie Auffassung gab. Wie die Komposition des Rubens, so ist auch die Madonna Van Dycks in Deutschland durch eine gute Werkstattwiederholung bekannt, jene befindet sich in Kassel, diese in der Residenz in München.

Kaum läßt sich ein größerer Gegensatz als der zwischen Van Dyck und Frans Hals denken. Und doch wird uns berichtet, daß, als Van Dyck auf dem Wege nach England war, er Frans Hals in Harlem aufsuchte und die beiden Künstler in Bewunderung für einander sich gegenseitig porträtierten. Beide waren vor allem als Porträtisten überragend und die im übrigen extreme Natur ihres Wesens mag sie angezogen haben. Verglichen mit dem nervösen und aristokratischen Charakter Van Dycks erscheint Frans Hals in dem Porträt eines Offiziers (Abb. Titelbild des Februarheftes) von energischem Temperament erfüllt, robust und bürgerlich; er sieht die Welt in kühlem klaren Tageslicht, nicht in dem künstlich überhitzten Dämmerzustand, in dem Van Dycks Gestalten leben. Das in silbergrauen Tönen prachtvoll angelegte Bildnis ist etwa gleichzeitig mit dem Porträt Willem Heythuysens in der Liechtensteingalerie entstanden und lehrt den Künstler auf der Höhe seiner Erfolge kennen. Eine überschwellende Freude am Leben, Selbstsicherheit und Stolz auf das eigene Können sprechen aus dem Wesen des Dargestellten, wie aus der Auffassung des porträtierenden Künstlers, der sich in der Mitte der dreißiger Jahre lebenslustige, tapfere Gesellen besonders gern als Modelle wählte.

Während Frans Hals sich damals der größten Beliebtheit als Porträtist erfreute, ist der Hl. Bartolomäus Rembrandts zu einer Zeit entstanden, als es mit des großen Meisters Ansehen in Holland zu Ende ging und er Haus und Sammlungen öffentlich versteigern mußte (Abb. 11). Die erschütterte Stimmung des Künstlers spiegelt sich in seinem Werke und gibt ihm eine wunderbare seelische Tiefe. Wie häufig in diesen Jahren wählte Rembrandt auch hier zum Ausdruck seiner eigenen Empfindung die Charakteristik eines jüdischen Typus, in dem er den Lebenskampf am schmerzvollsten ausgedrückt fand. So wesentlich war ihm dabei der seelische Ausdruck, so sehr erschien ihm diese Gestalt den biblischen Geist zu verkörpern, daß ihm ein nebensächliches Attribut genügte, um sein unmittelbar vor der Natur gemaltes Modell zu einem Heiligen zu stempeln. Wahrscheinlich gehörte dieser Hl. Bartolomäus zu einer Reihe von Aposteln, von der nur ein Teil zur Ausführung kam. Ein anderes Bild der Folge, der Apostel Paulus, im Besitz Herrn Wideners

Digitized by Google

VAN DYCK, MADONNA UND KIND. ABB. 9

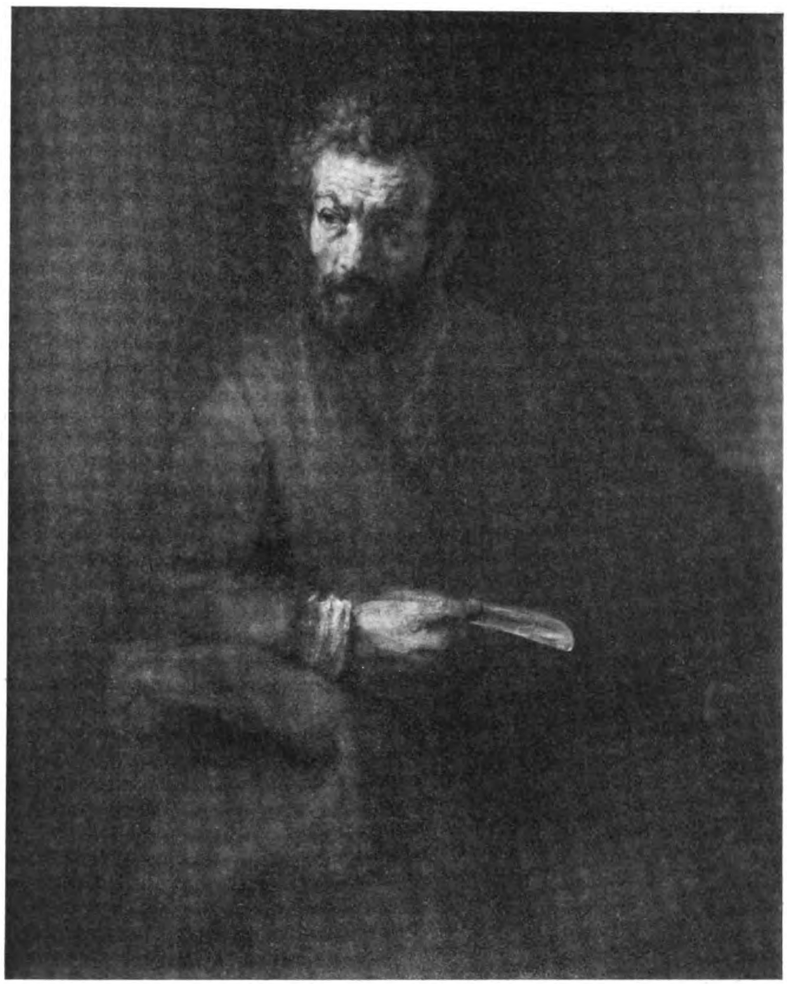
verlockend ist. Herr Goldman hat das Glück gehabt, eine Plastik des vierten vorchristlichen Jahrhunderts erwerben zu können, die, obgleich nur der Oberteil einer Götterstatue, doch in sich einen abgeschlossenen Eindruck macht. Auch für den Laien gibt sie sich sogleich als ein griechisches Originalwerk zu erkennen. Die seltene Schönheit des parischen Marmors und die unvergleichliche Behandlung der Oberfläche sprechen eine zu deutliche Sprache und die bei aller Weichheit strengen, großartigen Züge, der „feuchte" Blick der umschleierten Augen, die feine Kurve des Kinnes und des Nakkens, dessen reiche Formen sich nur der tastenden Hand völlig enthüllen, verraten einen Meister aus der Umgebung des Praxiteles, wenn nicht diesen selbst. Das Werk hat den Vorzug, ein Motiv zu behandeln, das der Kunst dieses Meisters in der Wiedergabe zarter, weiblicher Schönheit durchaus entsprach.

in Philadelphia, bildet ein vortreffliches Gegenstück zu dem Goldmanschen Gemälde.

Wenn wir der antiken Plastik so selten in den großen Privatsammlungen begegnen, so ist abgesehen von dem, trotz aller Schulbildung mangelndem Verständnis für die griechische Kunst der Hauptgrund wohl der, daß griechische Originale der guten Zeit, die sich für ein Privathaus eignen, nur selten in den Handel kommen und der Gedanke, eine Kopie wenn auch nur eine römische zu besitzen für den Sammler nicht sehr

Welcher Gegensatz in Stil und Technik, wenn wir uns einem plastischen Werk der Gotik, dem in Holz geschnitzten Hl. Michael der französischen Kunst des vierzehnten Jahrhunderts zuwenden (Abb. 12). So erhaben auch die griechische Kunst erscheint, sie bleibt doch im Bereich einer getreuen Uebernahme der wirklichen Formen der Natur, während die Gotik einen von der Naturnachahmung sich bewußt entfernenden, abstrakten Stil darstellt. Der Körper ist unter dem

Digitized by Google



REMBRANDT, DER HL. BARTOLOMÄUS. ABB. 11

Gewand zu schmächtigen, knochenlosen Formen verflüchtigt, die Funktionen der einzelnen Körperteile und Gelenke sind absichtlich vernachlässigt, die Proportionen des Körpers haben sich verschoben und die Gestalt nimmt eine bestimmte Kurve ein, die sie, wie Dvorak treffend bemerkt, nicht mehr in Beziehung zur Standfläche, sondern zu einem außerhalb der Erde liegenden Punkt setzt und ihr statt einer fest stehenden, eine schwebende Haltung gibt. Die Schönheit dieser Kunst liegt in dem schwingenden Linienrhythmus, in den die Falten des Gewandes, die Umrisse der Arme und der abfallenden Schultern, die leicht geschwungenen Kurven des lächelnden Gesichtes, die gekräuselten Haare, die sich wie ein Kranz um das Haupt legen, einbezogen sind. Von vornherein war diese Kunst der Gotik auf die Wiedergabe jenseitiger, durch die christliche Religion geschaffene Gebilde eingestellt und nichts gelang ihren Bildhauern vollkommener als die Darstellung von Heiligen und Engeln, deren Lieblichkeit durch den Kontrast zu den Ungeheuern der Hölle, die sich ihrem sieghaften Wesen entgegenstellen, gesteigert wird. Wie überirdisch und beherrschend schwebt hier der Hl. Michael über dem gräulichen Drachen, den er, mit Schild und Waffe ihn kaum berührend, allein mit Sanftmut überwindet.

Während die französische Gotik auch in unserem Werk mit dem feinen religiösen Empfinden eine aristokratische, höfisch gewandte Ausdrucksweise verbindet, erscheint daneben die italienische Gotik, wie wir sie in der Jacopo della Quercia zugeschriebenen Madonna der Sammlung Goldman (Abb. 13) kennen lernen, schwerer und bürgerlicher, realistischer und naiver. Freilich stehen wir hier schon im Übergang von der Gotik zur Renaissance, auf derselben Stilstufe, auf der wir Masolinos Verkündigung oder Gentile da Fabrianos Madonnenbild begegneten. Während die Formen der Gestalten und die Gewandung sich noch dem reichen Linienschwung der Spätgotik einfügen, äußert sich in der Fülle der Körper, in den fleischigen Händen und vor allem in dem realistisch gesehenen rundlichen Kind schon der frische weltliche Geist der Renaissance. Gehoben wird der Reiz der Linienführung durch die vergoldeten Borden der Gewänder und die Reste einer bald blaugrünen, bald roten Bemalung einzelner Gewandteile und des Sockels.

Der Meister, der der Renaissance auf dem Gebiet der Bildhauerkunst zum Durchbruch verhalf aber war nicht der Künstler, aus dessen

Digitized by Google

DER HL. MICHAEL. FRANZÖSISCH. 14. JAHRHUNDERT
ABB. 12

Schule dieses Werk hervorging, sondern Donatella, der nicht nur der größte Bildhauer, sondern überhaupt der größte Künstler der Frührenaissance genannt werden darf. Das Werk der Sammlung Goldman, die stehende Madonna, die in dieser Zeitschrift vor zwei Jahren zuerst von Bode veröffentlicht wurde*, zeigt trotz gotischer Erinnerungen im Gewand die Kunst Donatellos schon in vollkommenster Entfaltung. Es ist zur Zeit der berühmten Verkündigung von St. Croce in Florenz entstanden, als den Künstler ein hohes Schönheitsempfinden beseelte und er von dem Reiz der jungen, mütterlich empfindenden Frau tief berührt wurde. Selten ist eine Madonna mit soviel Liebreiz und Würde zugleich, mit soviel mütterlichem Gebahren und soviel natürlicher Grazie begabt worden, selten auch hat ein Bildhauer ein Kind mit soviel Verständnis für seinen Körperbau, mit soviel Verständnis aber auch für seine Psychologie wiedergegeben. Die Last des Kindes, das weich und fest zugleich in den Armen der Mutter hängt und sich wunderbar geborgen an ihrer Brust fühlt, gibt der Madonna eine leicht nach vorn geschwungene Haltung, die im Vorwärtsschreiten aufs Schönste durch den voranstrebenden Fuß ausgeglichen wird und eine Fülle prächtiger Gewandmotive schafft.

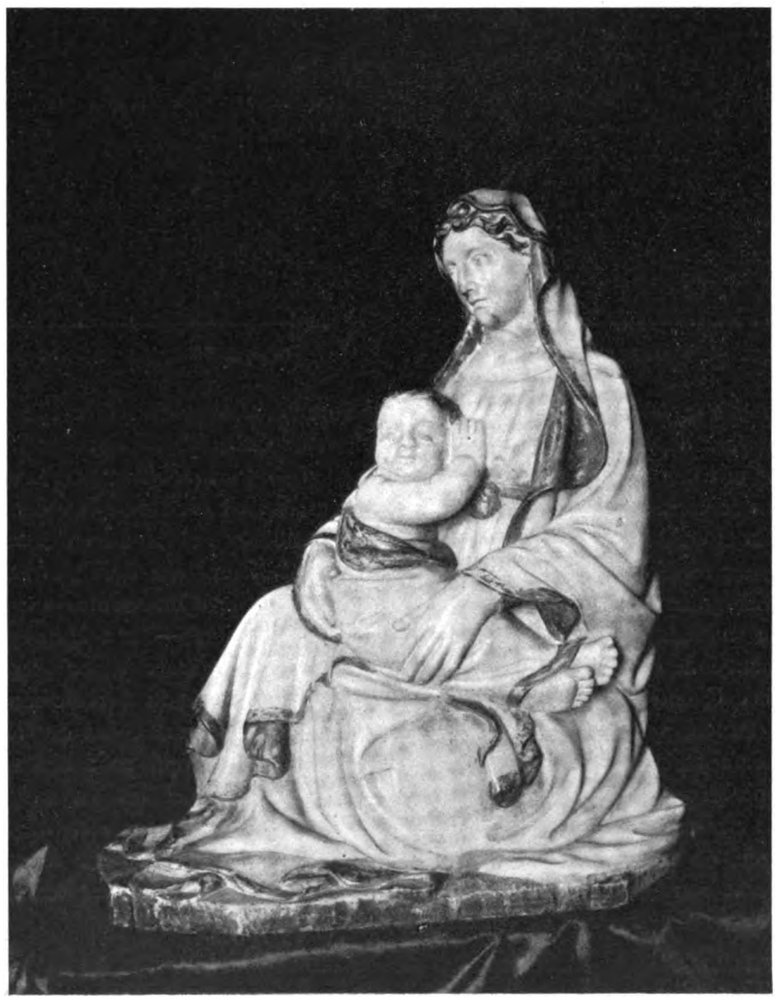
Mit Andrea della Robbia, aus dessen Werkstatt Herr Goldman eine Madonnenkomposition mit Engelkranz besitzt, nähern wir uns dem Ausgang der Florentiner Frührenaissance am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, in dem die großartigen Ideen der Beginner der Renaissance sich in eine lyrische Stimmung und eine anmutige Schilderung des täglichen Lebens umwandeln. Andrea gestaltet hier die Gruppe der Madonna und des Christkindes zu einer lieblichen Szene zwischen Mutter und Kind, die unmittelbar aus der bescheidenen Häuslichkeit einer Florentiner Bürgerfamilie gegriffen scheint. Die Heiterkeit und beglückende Lebensfreude, die die schönsten Werke der Florentiner Renaissance auszeichnet, verleiht auch diesem Werk, dessen blaue und weiße Töne in ungetrübter Reinheit strahlen, einen unvergänglichen Reiz.

An die Stelle der reliefmäßig wirkenden Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts trat in der Hochrenaissance durch Michelangelos Einfluß eine Freiplastik, bei der durch stark ausladende Bewegungen der Blick um die Figur herumgeführt und so eine Betrachtung von allen Seiten ermöglicht wird. Namentlich für die Entwicklung der Kleinplastik war dieser Fortschritt von großer Bedeutung, da für Statuetten, die in der Inneneinrichtung frei aufgestellt und gern in die Hand genommen werden, eine Betrachtung von allen Seiten die gegebene ist. Unter den Meistern des sechzehnten Jahrhunderts, die Michelangelos Ideen weiterzuführen trachteten, sind nicht wenige, die gerade in der Kleinplastik vortreffliches leisteten, während ihre Begabung für die riesigen Verhältnisse in denen Michelangelo arbeitete, häufig nicht ausreichte. Dies gilt auch für die beiden bedeutendsten Meister dieser Gruppe, für Giovanni da Bologna und Benvenuto Cellini. Die Sammlung Goldman bewahrt von Giovanni da Bologna einen in lebhafter Bewegung nach vorne schreitenden „Vogelfänger", der die beginnende Vorliebe der

* Kunst und Künstler, Jahrgang XIX, Seite 238.

Digitized by Google

Spätrenaissance für die Genre-Darstellung zeigt und zugleich auf die nordische Herkunft des Künstlers hinweist, und von Cellini ein von der Gruppe der Tugend und des Lasters gekröntes Tintenfaß, das eins der gelungensten Werke des Meisters ist (Abb. 14). Obgleich es in der Selbstbiographie des Künstlers nicht erwähnt wird, ist kaum ein Zweifel möglich, daß es aus seiner Werkstatt stammt. Das im wesentlichen übereinstimmende Bronzetintenfaß im Besitz A. de Rothschilds in Paris kommt aus dem Besitz der Borghese in dem es von jeher als Werk Cellinis galt, und mit Recht hat Bode darauf hingewiesen, daß es im Aufbau und in den Einzelheiten größte Verwandtschaft mit dem „Perseus" in der Loggia dei Lanzi hat, nur diesem trotz der Kleinheit überlegen sei, da die Gruppe „geschickter aufgebaut, geschlossener und monumentaler und in der Ausführung größer und breiter ist". Die Schlankheit der Formen, ihre kunstvolle Drehung, die kleinen, doch klassisch gebildeten Gesichtszüge, die komplizierten, sorgfältig ziselierten Haarfrisuren, die barocken Formen des Sockels mit der überladenen Ornamentik — alles entspricht dem Geist der Cellinischen Kunst, in dem sich in merkwürdiger Weise der zierliche Geschmack des Goldschmiedes mit michelangelesken und antiken Formen zu einem originellen barocken Ganzen verbindet. Bezeichnend ist für Cellini auch, daß er sich, ähnlich wie beim „Perseus" mit immer neuen Gestaltungen desselben Vorwurfes beschäftigt. Von der Gruppe der Tugend und des Lasters, die das Tintenfaß krönt, sind uns



JOCOPO DELLA QUERCIA, MADONNA UND KIND. ABB. 13

Digitized by Google

BENVENUTO CELLINI, BRONZEGRUPPE. ABB. 15

BENVENUTO CELLINI, TINTENFASS. ABB. 14

nicht weniger als sechs verschiedene Fassungen, dazu auch noch einzelne Studien zu der liegenden Figur des „Lasters", erhalten Auch die wechselnde, mit großer Sorgfalt behandelte Patina der verschiedenen Exemplare ist charakteristisch für den Künstler: eine der Gruppen im Kaiser-Friedrich-Museum ist vergoldet, das Exemplar der Sammlung Widener (Abb. 15) hat eine rotbraune Patina, die mit dem Laster zusammenhängende Figur im Haager Kunsthandel hat die bei Cellini öfters vorkommende künstliche grüne Patina, während das Tintenfaß Herrn Goldmans eine durchsichtige braune Glasur hat. Ob die Gruppe ursprünglich für ein Tintenfaß komponiert war oder erst nachträglich vom Künstler dafür benutzt wurde, ob das fertige Gerät wirklich als Tintenfaß gedacht war — die Schalen an den Seiten des Borgheseschen Exemplares sprechen eher für einen Tafelaufsatz oder für ein Brunnenmodell — wird sich kaum mehr entscheiden lassen. Jedenfalls sind die Exemplare der Sammlung Goldman und Rothschild die einzigen, die noch einen Sockel besitzen, der durchaus zum Oberbau paßt und ähnliche Ornamente wie der Sockel des „Perseus" zeigt. — Mit diesem Werk des Cellini wird die glänzende Reihe der Skulpturen der Sammlung Goldman beschlossen und vergleichen wir damit das erste Glied der Kette, den griechischen Mädchenkopf, so sehen wir an einem bedeutenden Beispiel bis zu welchen reichen und komplizierten Gebilden sich die Renaissancekunst, die doch an das klassische Altertum anzuknüpfen meinte, sich im Laufe der Zeiten entwickelt hatte.

Digitized by Google

KARL STEFFECK, KORSO. WASSERFARBE
AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE

UNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Einen Achtungserfolg verdient die Ausstellung von Bildern, Zeichnungen und graphischen Arbeiten des Schweizers Hermann Huber bei Paul Cassirer. Achtung erzwingt die Gesinnung, der Ernst der Arbeit und die strenge Selbstzucht. Wenn man der Begabung Hubers nicht recht froh wird, so liegt es daran, daß er sich zu einer unnatürlichen Arbeitsweise zwingt. Er kann sich einerseits nicht von Hodler und von allen mit diesem programmatischen Namen verknüpften Stilabsichten lösen; und er hat sich auf der anderen Seite der Kunst Renoirs mit Inbrunst hingegeben. Seine Bilder sehen aus wie Ergebnisse einer Division Hodlers durch Renoir. Das kann kein reines Fazit ergeben, es muß ein peinlicher Rest bleiben. Huber will zwei Sehformen vereinen, die sich nicht vereinen lassen, eine Sehform, die alles zeichnerisch und eine andere, die alles malerisch ausdrückt. Damit quält er sich und gelangt nur zu halben Resultaten. In jedem Bild fast sind schöne Stellen, sind rein empfundene Details. Aber diese Stellen gehen nicht natürlich mit dem Ganzen zusammen. Es ist etwas mit dieser Malerei, und ist doch auch wieder nichts damit; man sieht ein echtes Talent im Widerstreit mit sich selbst. Das geht menschlich nahe, bleibt künstlerisch aber ärgerlich. Daß dieser Zwiespalt bei Huber tief geht, verraten die Schwarz-weiß-Blätter. Er ist dort am stärksten, aber auch dort bringt die unselige Stilabsicht eine Haltung hervor, die man schweizerisch präraffaelitisch nennen könnte. Denkt man an die Ausstellung zurück, so ist im Gedächtnis geblieben etwa ein schön gemalter gelber Blumenstrauß auf einem Knabenbildnis, der Kopf eines Kindes auf einem ganzfigurigen Doppelbildnis, das Helldunkel eines Kleides im Schatten dichter Büsche und andere Teile dieser Art. Diese Züge weisen auf ein nicht gewöhnliches Talent, von dem man immer noch hoffen möchte, daß es sich aus angestrengter Doppelabsicht zu einer naiven Entspannung durchringt.

Daneben war in den vorderen Räumen eine schöne und endlich einmal auch eine schön gehängte Ausstellung Meidscher Arbeiten zu sehen. Meids Radierungen sind immer wirkungsvoll. Er hat das Geheimnis zu wirken, selbst zu blenden, ohne der künstlerischen Haltung etwas zu vergeben. Sein Vortrag funkelt nur so von technischer Grazie. Daß es sich nicht um Improvisation handelt, beweisen die weniger wirkungsvollen Zeichnungen. Meid braucht viele Zustandsdrucke. Er entwickelt die Wirkung langsam und vorsichtig; was schnell hingeschrieben aussieht, ist Ergebnis einer oft wiederholten Selbstkontrolle. Aber das braucht den Betrachter nicht zu kümmern. Er sieht dem Feuerwerk zu, und es entschlüpft ihm jedesmal wieder unversehens ein „Ah!"

Einen wohltätigen Eindruck machte eine gut gehängte Ausstellung neuer Arbeiten Artur Degners im Euphorion-Verlag. Wir haben in den letzten Wochen viel Königsberger Kunst in Berlin gehabt; die Bilder und Zeichnungen Degners sind aber das einzige, was nachhaltig zu interessieren vermag. Dieser Maler hat von je seinen Weg etwa zwischen Corinth und Marées gesucht. Und es hat ihn sein Wesen in eine gewisse provinzielle Verwandschaft zu Munch gebracht. Erfreulich ist die Einheitlichkeit der Anschauung. Sie ist ja nicht eben spontan, und ist darum nicht unterjochend, dafür wird die Naturanschauung aber auch nicht durch Querverbindungen gestört, sie ist stetig und irrt nicht ab. Man versteht vor den Arbeiten Degners, warum in den letzten Jahren eine ganze Reihe von Schülern der Königsberger Akademie mit beachtenswerten Leistungen hervortraten: Degner muß seiner Anlage nach ein guter Lehrer sein. Was seinen Bildern — und wahrscheinlich auch seiner Lehre – zugute kommt, ist ein natürlicher Sinn für Ordnung und Komposition, eine gewisse spröde Sensibilität für das farbig Klang-

Digitized by Google

KARL FR. SCHINKEL, SCHINKEL MIT SEINEM FREUND STEINMEYER. FEDERZEICHNUNG

AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE

hafte, und die Fähigkeit, mit der Erscheinung im Kontakt zu bleiben. Die Schwärzen seiner Malerei verschwinden, je mehr man sich ihr hingibt, der zuerst etwas roh erscheinende Vortrag veredelt sich bei näherer Bekanntschaft, und es wird am Ende immer die lebendige Natur erkannt, gesehen durch ein schwerblütiges, melancholisches einsam genießendes Temperament. Alles in allem: wenn man die Generation der Vierzigjährigen durchgeht, so gehört Degner zu denen, die das Gesicht der deutschen Kunst bestimmen helfen. — Einige Abbildungen nach den ausgestellten Arbeiten Degners bringen wir im nächsten Heft.

K. Sch.

NEUE BÜCHER

Gesammelte Schriften von Max Liebermann. Bei Bruno Cassirer 1922.

Nun haben wir in einem handlichen und schön gedruckten Bande beieinander, was Liebermann dann und wann geschrieben hat, zwischen 1889 und 1922, und hier und dort veröffentlicht: Aufsätze, programmatische Erklärungen, Nachrufe, Antworten auf Umfragen und ähnliches sonst. Die Texte im Zusammenhange klären hauptsächlich über ihren Autor auf, gleichviel wovon die Rede ist. Indem Liebermann von der Kunst spricht, berichtet er aus der Erfahrung des Schaffens von seiner Kunst, indem er über fremde Tätigkeit urteilt, enthüllt er in Vorliebe und Abneigung die schöpferische Individualität.

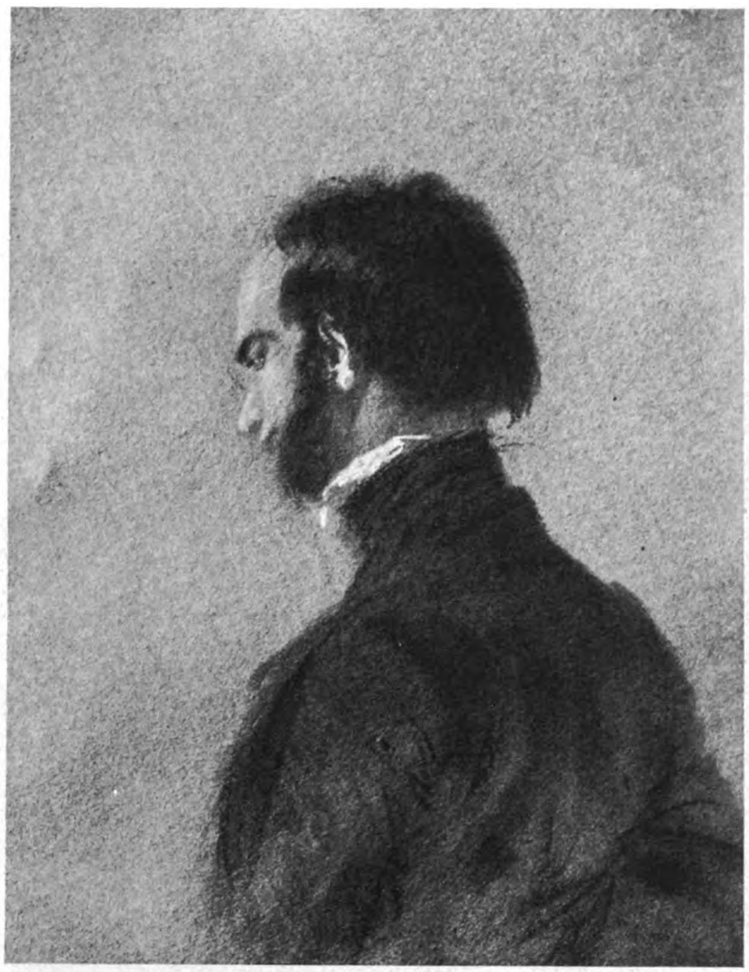
Der Vortrag ist im guten Sinne dilettantisch, das heißt Gelegenheitsäußerung, belebt durch die Lust am Schreiben, die dem Maler nicht vergeht, weil er selten, nicht anders als aus starkem Anlaß und außerhalb der eigentlichen Arbeitsstunden schreibt. Aufgespeicherte Gedanken sprudeln, manchmal sich überstürzend, wie aus engem Ausguß hervor. Liebermann schreibt rednerisch, mit anschaulicher Bildlichkeit, mit überraschenden Zitaten und paradoxer Pointierung. Aus der Selbstsicherheit des reifen und erfolgreichen Meisters ist die Betrachtung optimistisch gefärbt, das Urteil positiv anerkennend über Weggenossen, wie Israels, Leistikow, Griesebach, W. Rössler, August Gaul, über Vorgänger, wie Blechen, Steffeck und Menzel und über die verehrten Franzosen, wie Manet und Degas. Natürlich fallen Licht und Schatten bei so persönlicher Betrachtung in starken Gegensätzen. Ich glaube nicht, daß Liebermann die spezifisch deutsche Überschätzung der Museumsbeamten mitzumachen geneigt ist (nur in Deutschland gibt es Museen, deren Bestände weniger Beachtung finden als ihre Direktoren), aber Lichtwark und v. Tschudi haben seine Kunst früh verstanden und sind dafür eingetreten, und aus dankbarer und freundschaftlicher Gesinnung heroisiert er einigermaßen diese tüchtigen, verdienstvollen Männer.

Digitized by Google

FRANZ KRÜGER, AUSRITT ZUR JAGD. KREIDEZEICHNUNG

AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE

Digitized by Google



ADOLF MENZEL, STUDIE. FARBIGE KREIDE

AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE

Die Beurteilung Menzels — von 1921 — greift in die Tiefe; fesselnd und dramatisch ringen miteinander Abneigung und Verehrung. Einige Eigenschaften, die Liebermann als Laster empfindet, rücken als Eigenschaften Menzels in die Geniesphäre, so daß der geistig bewegliche Betrachter gezwungen wird, das Problem wieder und wieder zu wenden. Hätte Liebermann den großen Vorgänger glatthin zu bewundern vermocht, seine Meinung würde uns weniger Aufklärung und Belehrung bieten, da der Enthusiasmus nicht so viel Gedanken zeugende Kraft besitzt wie der Zweifel. Sein Leben lang ist Liebermann von der Persönlichkeit Menzels verfolgt, beunruhigt und aufgerichtet worden. Kaum daß ein Verhältnis zwischen zwei Künstlern auszudenken ist, in dem Liebermann nicht in irgendeiner Stunde zu Menzel gestanden hätte. Aus andauernder Beschäftigung mit dem Gegenstande, die alle seelischen und geistigen Kräfte erweckte, ist am Ende eine Charakteristik hervorgegangen, die, neben Schefflers psychologischer Deutung, als Meisterstück in der Menzel-Literatur leuchtet.

Hinter dem Worte steht die Tat, nämlich die Produktion des anerkannten Meisters, und verleiht der Äußerung Autorität, sowohl dem Urteil über diesen oder jenen Maler, wie auch dem Beitrage zu einer empirischen Ästhetik, den wir in der Abhandlung über „die Phantasie in der Malerei" besitzen. Phantasie nennt Liebermann die Triebkraft seines Schaffens und — natürlich — jeglichen Kunstschaffens. Allzuoft, namentlich in früheren Jahren, hat er Urteile zu lesen und zu hören bekommen, in denen seine Kunstübung als seelenlose Abschilderung der gegebenen Wirklichkeit in Gegensatz gestellt wurde zu einer höheren, frei gestaltenden und erfindenden Phantasiekunst. Gegen solche Unterscheidung, die ihn als ungerecht nnd töricht empörte wenden sich die Darlegungen. Die Phantasie des Malers kann nichts anderes sein als jene geheimnisvolle Kraft, deren Walten er beim Schaffen empfindet und die den konsequenten „Naturalisten", der die Natur nachzuahmen wähnt, nicht weniger beherrscht als den sogenannten Phantasiekünstler. Überdies betont Liebermann mit Recht, daß es ein Erfinden im eigentlichen Sinn für den bildenden Künstler nicht gäbe, weil ja jede Gestaltung an die den Augen wahrnehmbare Welt gebunden sei. Da er dem Begriffe Phantasie einen reichen Inhalt gibt, und die ganze Auseinandersetzung nichts ist als eine Definition dieses Begriffes, sind Mißverständnisse infolge der ungewöhnlichen Verwendung des Wortes nicht zu befürchten. Die Abhandlung belehrt uns über die Kunstanschauung des Autors, zugleich über die der besten Meister des neunzehnten Jahrhunderts und bietet darüber hinaus Einblicke in das Wesen des schöpferischen Prozesses überhaupt.

Wie naiv, gefühlsmäßig und duldsam ist doch im Grunde die Theorie Liebermanns, den man so oft kühl und intellektuell genannt hat, und wie verstandesmäßig, hart gesetzgeberisch sind dagegen die Konstruktionen der „Idealisten". Der Kluge ist klug genug — und Künstler genug — in Sachen der Kunst nicht klug zu sein.

Max J. Friedländer.

EINUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, SECHSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 18. FEBRUAR. AUSGABE AM 1 MÄRZ NEUNZEHNHUNDERTDREIUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

Digitized by Google

Digitized by Google

CAMILLE COROT, JUNGE ITALIENERIN

STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT, FRANKFURT A. M.

Digitized by Google

AUGUST GAUL

VON

ERICH HANCKE

Zu Ephesus ein Goldschmied saß . . . . .
(Goethe: Groß ist die Diana der Epheser)

Von diesem Goetheschen Goldschmied, der unbeirrt durch den neuen Gott, dem alles um ihn her zuströmt, „an den Hirschen und Tieren, die seiner Gottheit Knie zieren" feilt, war viel in Gaul. Er war ein „unzeitgemäßer" Künstler. Stellt man sich ihn historisch zwischen Begas und Barlach stehend vor, von denen der eine so gut in seine Zeit paßte, in dem anderen die geistigen Strömungen der Zeit so mächtig sind, so empfindet man deutlich seine Einsamkeit. Er gehörte zu den Stützen der Berliner Sezession und war doch der unsezessionischste aller Künstler. In seinen ersten großen Schaustücken lassen sich vielleicht äußerliche Beziehungen zu ihr finden, aber je mehr er sich zur Selbständigkeit durchrang, desto fremder wurde er ihr. Er war berühmt wie kaum ein andrer deutscher Bildhauer seiner Zeit, und doch ist verhältnismäßig sehr wenig über ihn geschrieben worden: man liebte ihn, aber er interessierte nicht eigentlich. Er hatte keine Gegner, hat niemals Meinungsstürme entfesselt, sein Erfolg war unabhängig vom Tage und beruhte allein auf der Qualität seiner Kunst.

Er war eines als Mensch und als Künstler. Einsam auch als Mensch. Klug, liebenswürdig und von allen geliebt, zog er sich doch auf sich selbst zurück. Seine Arbeit und die Natur genügten ihm. Viele Jahre hindurch war es sein sonntägliches Vergnügen, die Jungfernheide zu durchstreifen und Schmetterlinge zu sammeln. Der Grundzug seines Wesens war eine stille Tüchtigkeit, deren er sich mit Stolz bewußt war. Er fühlte sich als Meister, war aber bereit, fremde Überlegenheit, wenn sie ihm begegnete, anzuerkennen.

Digitized by Google

AUGUST GAUL, TRABENDER ESEL. BRONZE

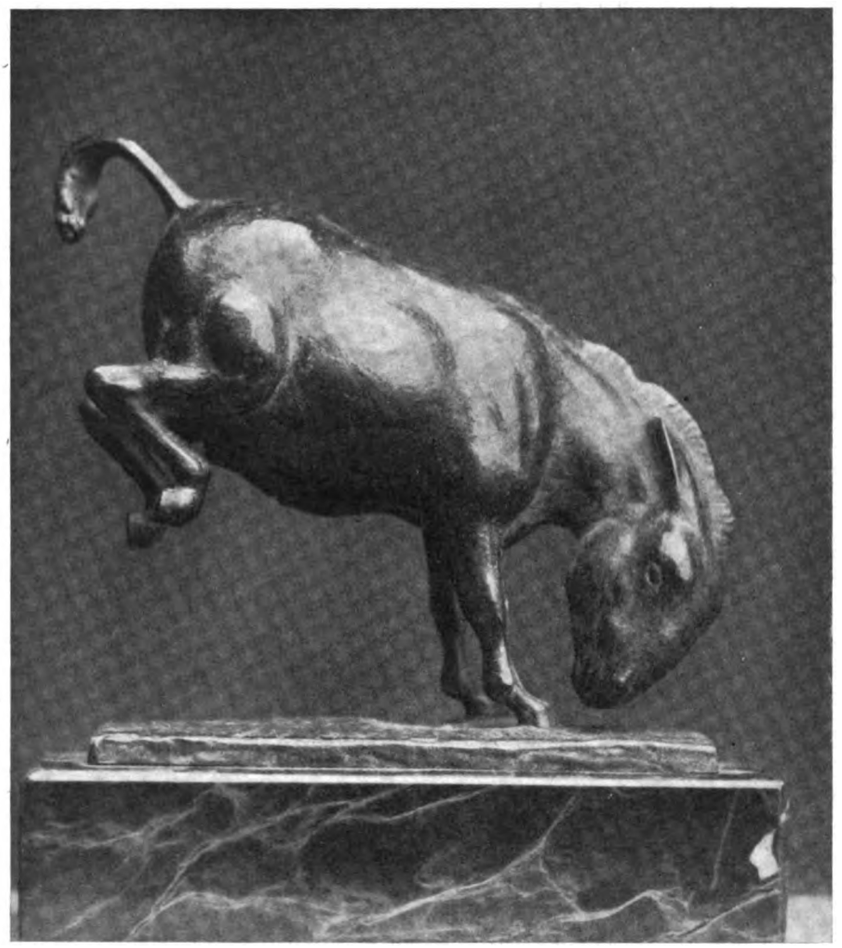
MIT ERLAUBNIS DES KUNSTSALONS PAUL CASSIRER, BERLIN

Freilich waren wohl die Beziehungen zu der ihn umgebenden Kunst nicht stark; war er doch selbst ein Fremdling in dieser Kunst. Sie war auf das Temperament des einzelnen gestellt, und Gaul kannte solches Temperament nicht. Vor allem im schlechten Sinne nicht, aber auch nicht im guten. Alles genialisch Blendende lag ihm fern. Seine angefangenen Arbeiten waren unscheinbar; überraschend war erst das fertige Werk. Allmählich, mit stählerner Energie arbeitete er den künstlerischen Gedanken heraus, mit einer Zähigkeit, in der viel Eigensinn steckte; überließ er doch trotz seiner schwachen Konstitution bei seinen Steinfiguren nicht einmal die gröbsten Vorarbeiten einem anderen. Und das langsam und mühevoll entstandene Werk besaß doch schließlich die leichte Anmut, die Selbstverständlichkeit und den Glanz, die den Gedanken an Mühe und Arbeit nicht aufkommen lassen. Sein Talent war wundervoll organisiert; es war harmonisch, schöpferische und kritische Fähigkeiten hielten sich darin vollkommen die Wage. Er war ein denkender Künstler und seine durchdachtesten Werke sind zugleich seine freiesten. Aber die Leidenschaft, die fortreißt, die das Dämonische hervorbringt, besaß er nicht; was ihn zum Schaffen antrieb, war eine ruhige Freude an der Natur und an dem sich gestaltenden Material. Wie stark, unkompliziert und von allen Hemmungen frei muß dieser Antrieb jedoch gewesen sein, um aus ihm einen Künstler zu machen, der sich so eigentümlich aus seiner Umgebung heraushebt, daß man seine Erscheinung in unsrer Zeit nur schwer zu erklären vermag!

Den ersten Erfolg hatte Gaul in der Sezession mit seiner großen Bronzelöwin, die durch Einfachheit des Stils, ungewöhnliches Können und Schönheit der Materialbehandlung eine starke Wirkung ausübte. Daß Gaul sich offensichtlich an die Plastik der alten Ägypter anlehnte, für welche damals ein lebhaftes Interesse aufkam, gab dem Erfolg etwas Sensationelles, machte, daß das Werk so einschlug. Aber nicht diese Löwin, noch die ähnlichen Werke, die ihr folgten, haben Gauls Ruf dauernd begründet, die Könige des Tierreichs

Digitized by Google

darzustellen war im Grunde nicht Sache seiner schlichten Natur; sein eigentlicher Erfolg war der Bärenbrunnen bei Wertheim und der Entenbrunnen in der Hardenbergstraße. In den großen Raubtierplastiken spürt man noch eine Tendenz, eine Absicht zu wirken, im Wettbewerb andere zu schlagen, sei es auch mit den besten Waffen: durch großes



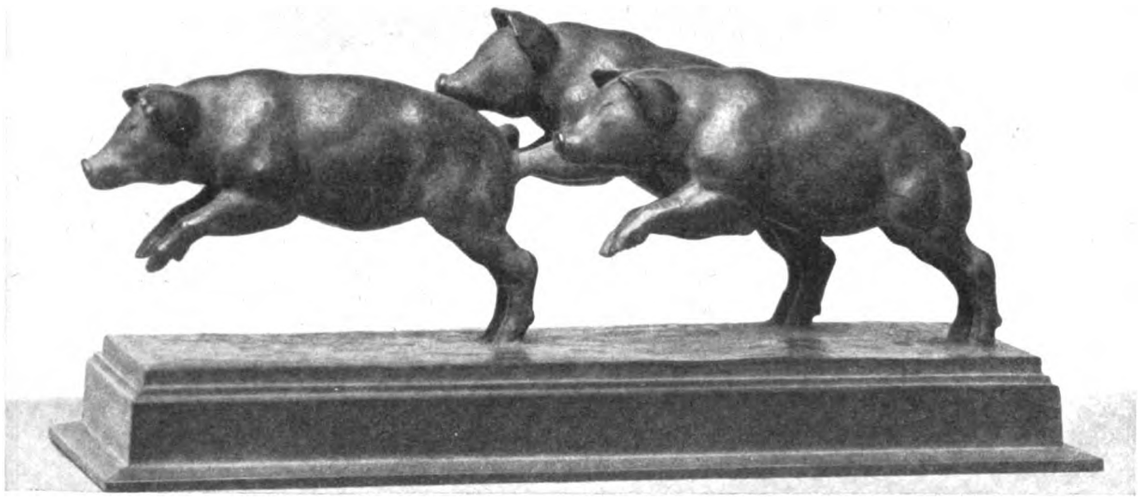
AUGUST GAUL, AUSSCHLAGENDER ESEL. BRONZE

MIT ERLAUBNIS DES KUNSTSALONS PAUL CASSIRER, BERLIN

Können und gebildeteren Geschmack; eine Tendenz jedoch, die unversehens zur Annäherung an den Geist des Tages führte, wie beispielsweise in dem stehenden Adler. Die Bären und Enten dagegen zeigen den anspruchslosen liebenswürdigen Humor, den wir an Gaul so lieben und der ihm seine Popularität gewann. Bei ihnen ist die Einfachheit eine innere, während sie dort mehr äußerer Art ist.

Den stärksten und eigentümlichsten Eindruck empfing ich von Gauls Kunst, als ich ihn 1916, während des Krieges, aufsuchte, und er mir in einem Nebenraum seines mit großen, nun verlassenen und verhüllten Arbeiten angefüllten Ateliers einen Tisch voll kleiner Tierfiguren zeigte, die frisch gegossen wie Gold schimmerten und die er nun ziselieren wollte. In diese Figürchen, die augenscheinlich in letzter Zeit entstanden waren und zu deren Guß er sich das kostbare Material mit vieler List verschafft haben mochte, hatte Gaul seine ganze Liebe hineingelegt. Da waren Esel in den verschiedensten Stellungen, Gänse, laufende Schweine usw. usw.: alles das wenige Zoll hoch. Was diesen kleinen Meisterwerken ihren besonderen Reiz gab und sie für mich auch jetzt noch über alles, was ich von Gaul kenne, erhebt, ist das über

Digitized by Google



AUGUST GAUL, SCHWEINEGALOPP. BRONZE

MIT ERLAUBNIS DES KUNSTSALONS PAUL CASSIRER, BERLIN

der Aufgabe Stehen, das heitere Sichgehenlassen, das man darin empfindet. Es wäre nicht richtig zu sagen, Gauls monumentale Figuren seien nicht beherrscht, sein Können war in jedem Falle groß genug. Die Form ist immer eines Meisters würdig; aber oft ist es, als habe der Odem, den er ihr einblies, nicht ausgereicht, sie ganz zu beleben. Hier dagegen ist Fülle, reich quellende Erfindung, übermütige Laune, freie, selbst kühne Bewegung: es ist mühelos und aus dem Vollen gespendet.

Und diese Figürchen, die wie eine Spielerei anmuten, sind ausgereifte Kunstwerke; ebenso gründlich in der Beobachtung der Natur wie in der Befolgung der Stilgesetze. Gaul nähert sich der ägyptischen Kunst, seinem alten Vorbild, das ihm nicht immer eine leichte Bürde war, hier vielleicht mehr als in allen seinen übrigen Werken, obwohl er von jeder unmittelbaren Anlehnung abstrahiert. Er bleibt seinem Kunstideale treu, aber es gelingt ihm, das Überkommene mit persönlichem Inhalt zu füllen, weil er hier in seinem Elemente ist. Wenn er seine Kunst in die Öffentlichkeit hinaustrug, in seinen für die Ausstellung bestimmten Arbeiten oder den dekorativen Brunnen, dann brachte er vorwiegend ihre äußeren Eigenschaften mit, das Akademische, das freilich in dieser Vollkommenheit fast wie etwas Persönliches berührte. Die reichen Gaben seines Inneren konnte er nur entfalten, wenn er, die Welt vergessend, sich in seinen eignen nicht großen Bezirk einspann. Er mußte für sich selbst schaffen, zu eigner Lust, sich zwanglos ganz in seine Liebhaberei versenken, wenn aus dem schönen Handwerk, das ihre Grundlage bildet, seine Kunst in ihrem warmen intimen Reiz erblühen sollte.

Er war sich dessen bewußt, da er diese Kleinplastiken von allen seinen Werken am höchsten einschätzte. Seine Sehnsucht ging aber wohl nach größeren Zielen.

Davon zeugt sein letztes Werk, das erst nach seinem Tode bekannt wurde, der große steinerne Menschenaffe, der vielen als sein Meisterwerk gilt. Es ist mit seinen übrigen monumentalen Plastiken nicht in eine Reihe zu stellen. Ist dort die Auffassung objektiv, tritt der Künstler in seinem Werke ganz zurück, so erscheint sie hier subjektiv, mit Bewußtsein, möchte man meinen, habe Gaul hier aussprechen wollen, was in seiner Seele vorging. Er gibt ein Bekenntnis. Und seltsam berührt die Schwermut, die über dieser unheimlichen Gestalt liegt, eine Schwermut, die so merkwürdig absticht von der gewohnten behaglichen Ruhe und dem harmlosen Humor und ahnen läßt, was sich hinter Gauls heiterer Gelassenheit an Stolz und unbefriedigtem

Digitized by Google

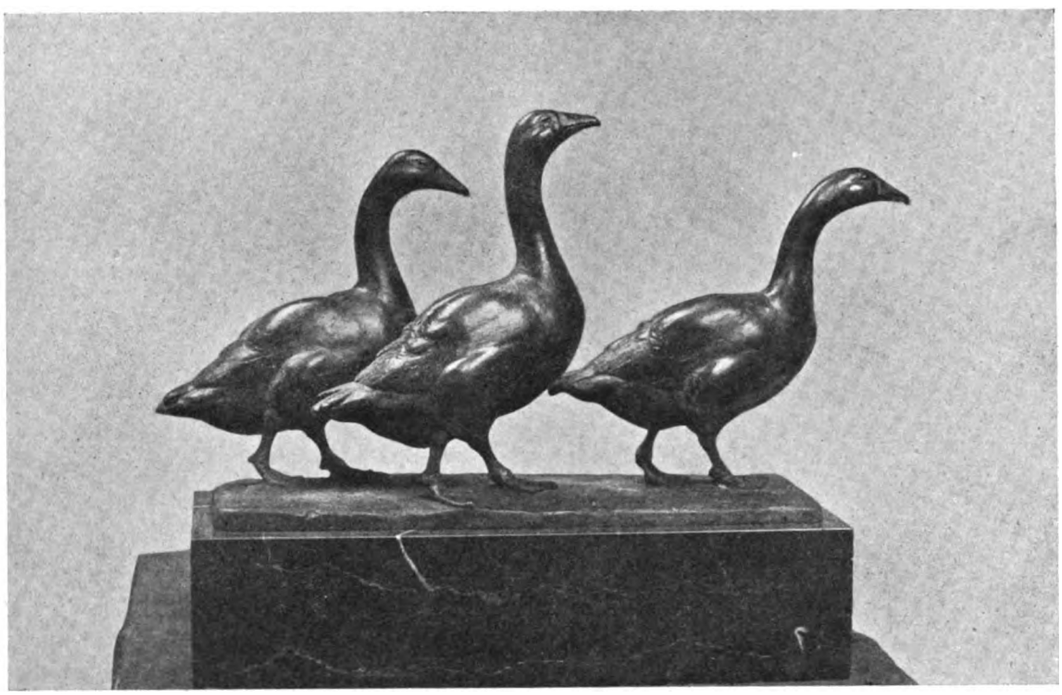
AUGUST GAUL, BIBER. BRONZE

MIT ERLAUBNIS DES KUNSTSALONS PAUL CASSIRER, BERLIN

Digitized by Google

Streben verbarg. Zweifellos ist dieses Werk sein größter Wurf. Es ergreift, es ist majestätisch, was man bis dahin von keinem seiner Werke sagen konnte. Aber wir stehen dieser Schöpfung noch nicht unbefangen gegenüber. Wir können sie noch nicht sehen, ohne an das tragische Ende des Künstlers zu denken, der ihr seine letzten Kräfte widmete. Persönliche Empfindungen mischen sich noch zu stark in die Wirkung, die von dem Kunstwerk ausgeht: erst die Zeit kann lehren, ob hier dem Kleinmeister ein monumentales Werk wirklich gelang, ob seine Kraft auch einer solchen Aufgabe gewachsen war.

Und selbst wenn sich die augenblickliche Wirkung nicht als dauerhaft erweisen sollte, so hat Gaul doch durch seine Kleinplastiken gezeigt, daß er ein zwar abseits stehender, aber echter und hochbegabter Künstler war, dessen Schaffen in seiner Reinlichkeit nicht nur eine Mahnung enthält, sondern auch durch seinen absoluten Wert, seine Originalität und Vollendung, seinen Platz in der deutschen Kunst behaupten wird.



AUGUST GAUL, GÄNSE. BRONZE

MIT ERLAUBNIS DES KUNSTSALONS PAUL CASSIRER, BERLIN

Digitized by Google

CAMILLE COROT, ITALIENISCHE LANDSCHAFT
BREMEN, KUNSTHALLE

COROT

VON

FRIEDRICH AHLERS-HESTERMANN

Was ist es, das
An die alten seligen Küsten
Mich fesselt, daß ich mehr noch
Sie liebe, als mein Vaterland?
Hölderlin.

Müde der Großstadt war ich in ein kleines, flaches, nicht besonders reizvolles Dorf gefahren. Ein weicher Frühlingsnachmittag ließ die noch durchsichtigen Baumsilhouetten gegen die Ferne zu leicht dunstig verschwimmen, ein paar strohgedeckte Häuser spiegelten sich in einem Teich, ich setzte mich auf die frischriechende Erde des Wegrandes und wurde plötzlich überwältigt durch die Erinnerung an ihn, ich dachte seiner mit einem süßen Sehnsuchtsgefühl wie einer Frau, deren Zauber sich durch die Entfernung so verstärkt, daß all das sorgenvoll-ernsthaft Männische von uns abfällt und wir uns erfüllt mit Hingebung spüren, wie als Knaben. Und dieses Liebegefühl schwoll an und steigerte sich, durch nichts abgelenkt in der einfachen Landschaft, eher getragen durch das Hallen eines langsamen Wagens in der stillen Ferne. Es formten sich unklare Sätze zu Rhythmen, zu Hym-

Digitized by Google

nen — die ich nun allerdings wieder vergessen habe. Es ist auch nicht schade darum, denn ohnehin kann es leicht gegen einen Künstler einnehmen, wenn er angedichtet wird. Zumal Corot, den man wohl immer noch gegen die vage Vorstellung in Schutz nehmen muß, es handle sich um Einen, der mit silbergrauen Unbestimmtheiten und allerhand Schleiertänzen der schwimmenden Farbe weiche Gemüter in Wallung zu bringen verstand. Nein, nicht diesen Tafeln gilt unsere sehnsuchtsvolle Liebe, sondern dem andern, dem größeren Werk, — in welchem diese nur leichte Arabesken bedeuten. —, jenes Lebenswerk, das sich wie ein friedevoller, sanft auf dem feuchten Himmelsgrau schimmernder Bogen über dem Kampfplatz des neunzehnten Jahrhunderts wölbt, entsprießend in griechischen Gefilden, sich spannend bis in Zukunftslande, mitten in Europa.

Aber ist dieses Bild nicht zu glanzvoll um ein Werk, ein Leben zu bezeichnen, deren Größe und Kennzeichen Eines ist: Die Schlichtheit? Gibt es überhaupt einen Vergleich, um die ganz natürliche Tätigkeit eines ganz natürlichen Menschen treffend zu zeichnen? In vielen Werken dieses nächst Delacroix vielleicht größten Meisters der neuen Kunst ist etwas Liebhaberhaftes, Schüchternes und Umwegloses, so, daß man meint, Jeder müsse es so machen. Aber es sind Blüten, die auf einem Erdreich gewachsen sind, unter dem die Jahrhunderte ihre Schichten abgelagert haben. Und erst jetzt, in eben diesem neunzehnten Jahrhunhundert, war das lebensfrohe und tüchtige französische Bürgertum gerade an dieser Stelle reif, daß in aller Selbstverständlichkeit ein großer gesunder Künstlermensch daraus erwachsen konnte, keine Abnormität, nur neben der ererbten Tüchtigkeit eine ins Zarte und Liebevolle gewandte Seele. Die finstere Beharrlichkeit des aus ähnlichem Hause stammenden Cézanne richtete sich auf formale Probleme. Wir möchten darin ein Erbteil der italienischen Herkunft seiner Familie sehen, während der träumende Lyrismus bei Corot vielleicht in der alemannischen Mitgift mütterlicherseits seine Quelle hat. Aber Lyrismus, Naivität, Naturliebe und Güte, all das hätte doch nur ein braves und sympathisches, stellenweise zu Herzen gehendes Ergebnis haben können, wäre nicht der ungeheure formale Untergrund gewesen, der ihm selbst kaum bewußt aus der Tradition stammte, und das war das lebendige Verhältnis zur Antike. Ingres und die Generation um David hatten es zu wörtlich, zu streng genommen, mehr wie eine Ehe, deren Pflichten sie gewissenhaft und ohne Seitensprünge auf sich nehmen, wenn sie auch die kalte Trockenheit manchmal in Kauf nehmen mußten, die aus so gebundenem Leben entspringt. Corot war nie verheiratet, auch nicht mit der Antike. Aber er genoß ihre Reize und sie durchdrangen sein Inneres unverlierbar, unvergeßlich. Die edlen Proportionen, sie sind in jedem handgroßen Blättchen von ihm: Ein paar Obstbäume stehen an einem Abhang. Wie dieser sich senkt, wie ihn die Bäume überschneiden, wie weit sie von der oberen Rahmenleiste entfernt bleiben, und wo der erregende kleine Punkt einer menschlichen Figur sich dunkel vom zart verrinnenden Wege abhebt, das ist Musik der Proportionen, wie bei einem den einstmals lebendigen Göttern geweihten Tempel. Und wie bei diesem der Schnitt in das Gestein und herausgearbeitete Rundung Schatten und Lichter entstehen lassen, die das Gelüst erwecken sie mit der Hand abzutasten, um ihre Schönheit ganz auszukosten, so ist das Dunkel und Hell und all das Gestufte dazwischen auf den Leinwänden unseres Meisters mit leiser, unauffälliger Bestimmtheit auf den hingetuschten oder verriebenen Grundton gesetzt. Denn nicht so wörtlich wollen wir die Antike in ihm verstehen, daß er Figuren der Mythologie unter seine Rüstern und Birken gesetzt hat, oder daß der Einfluß des klassizistischen Lehrers Bertin in manchem Frühwerk fühlbar wird. Die Welt der Alten war ihm keine angelernte Bildungssache, sondern ein Stück lebendiger Tradition, das Natur geworden war. Er ging noch andächtig nach Rom, und die rostbraunen Trümmer mit den tiefglänzenden Efeuranken gaben ihm seine ersten Meisterwerke ein, jene kleinen Ansichten des Colosseum und des Forum romanum, die er bis zum Tod in seinem Atelier bewahrte.* Und gegen Ende seines langen Lebens, als er, der paysagiste, zu seinem Vergnügen allerhand kleine Bildchen mit Figuren malte, die er nie ausstellte, wurden diese das Griechischeste, was er geschaffen hat. Was für eine dunkle und zarte Majestät umwittert nicht diese schlichten Köpfe, wie sind die leicht gebeugten Nacken, die unmerklich vereinfachten Umrisse, die mit ganz unkoketter Grazie ruhenden Gesten zeitlos und ewigkeitsfern,

* Jetzt im Louvre, Sammlung Moreau-Nélaton.

Digitized by Google

CAMILLE COROT, SINNENDES MÄDCHEN

HAMBURG, KUNSTHALLE

Digitized by Google

ganz entmaterialisiert. Und waren doch kleine Mädchen, die in allen Ateliers herumsaßen, und er hat sie nicht etwa „gesteigert" wie ein Expressionist oder zu Gipsgöttinnen erstarrt wie ein Klassizist. Es ist nur das Wunder, daß hier ein Mensch so harmonisch war, daß er diese Harmonie überall wiederfand, sie jedenfalls dort wiederfand, wo er sich zum Malen angeregt fühlte. Auch das Widerstrebende in der Natur bezwang er und ordnete es ein. Wo aber die Widerstände ganz wegfielen, wie in manchen der im Atelier aus dem Kopf gemalten Bilder, entsteht freilich ein allzu leichtes Spiel, eine zu faßliche Melodie, die Jeder mitsingen konnte. Und von welchen die Liebhaber dieser Chansons, die nach seinem fünfzigsten Lebensjahr recht zahlreich wurden, garnicht genug bekommen konnten. Man stand buchstäblich Queue in seinem Atelier, und die Kunsthändler nahmen mit Leinwand bespannte Keilrahmen und schrieben hinten mit Kreide ihren Namen darauf, um sich vormerken zu lassen. Der gute père Corot konnte nichts abschlagen, und so entstanden die leichtfertigen silbergrauen Kulissenzaubereien, die ihn berühmt gemacht haben. Er konnte sich nicht einmal der vielen Besucher erwehren, und kam endlich auf den Ausweg, sich ganz heimlich ein zweites Atelier zu mieten, um niemanden durch Abweisung zu kränken.

Damals verkaufte man in den Läden eine Seide, deren Farbe man gris Corot nannte, in jenen Läden, in welchen er einst sieben Jahre lang — wie im Märchen — selbst Stoffe hatte verkaufen müssen, bis der strenge Vater einsah, daß er es doch nie lernen würde. Man denkt vielleicht, der Meister habe mit Bitterkeit an diese Zeit und die Stätten „schnöder Knechtschaft" zurückgedacht? O nein, er blieb auch später mit dem Prinzipal von damals und dessen Familie befreundet und besuchte sie zum Namenstag. Vielleicht hatte er auch das dunkle Gefühl, daß die Jugendzeit in den Modemagazinen, vor allem auch in dem duftig-reizenden seiner Mutter, der zärtlich verehrten belle dame, garnicht ganz für die Kunst verloren gewesen sei. Denn erzogen und verfeinert wurde hier der Sinn für die seltene Schönheit der Nuancen, die geschmackliche Reizsamkeit und das Urteil über das, was zusammen steht: Sehr viel mehr für die Kunst wichtige (wenn auch nicht ausschlaggebende) Dinge, als etwa in einem trüb oder kalkig beleuchteten, moros getünchten Schulatelier gelehrt werden, wo ein gelblicher, behaarter Prolet vor einem Lappen unbestimmter Färbung Modell steht. Und wenn man von Renoir sagen kann, daß von seiner ersten Tätigkeit in der Porzellan-Manufaktur her die Liebe zu schöner blühender Transparenz und die Blumen-Leuchtkraft der Lasur sich durch sein ganzes Werk bewahrt, so möchte ich in Corots Bildern den Reiz der Stoffe wiederfinden, mit denen er hantiert hat, vom stumpfprächtigen Samt zu weichen Kaschmirs, mattglänzender Seide und den wolkenzarten Voiles. Alles aus dem Leben und den Vorfahren fließt in unsichtbaren Kanälen in das Werk ein, nichts geht verloren, vor allem nicht die glückliche Kinderzeit, fern von den Eltern freilich, in dem lieblichen Tal der Oise, und später das bürgerlich-schlichte Landhaus der Familie an den Teichen von Ville d'Avray. Er war sehr echter Franzose seiner Zeit, sehr Norm — bis auf die dunkle Gabe der Götter, das Genie. Der Vater sah das auch immer als eine Ungehörigkeit an, zumal Camille nichts damit verdiente, und konnte es nicht verstehen, als einst — recht spät — die Rosette der Ehrenlegion ins Haus kam, daß diese Bürgerzierde nicht ihm, sondern dem Sohn mit seinem unregelmäßigen und eigentlich nicht ernst zu nehmenden Beruf zugedacht sei. Vielleicht genierte es diesen auch ein bißchen. Denn er hatte erfreulich wenig von Ehrgeiz und dem verbitterteifrigen Streben nach Auszeichnungen, das uns in dem Leben so manches sonst höchst bewundernswerten Künstlers der Zeit seltsam befremdet. Er war nicht dazu zu bringen, dem Minister Besuche zu machen oder in die „große Welt" einzudringen, er sah auch in zeremoniellen Gewändern nicht gut aus, etwa wie ein Ackerbürger im Sonntagsstaat. Und als er einmal doch in die Tuilerien zum Empfang mußte, hat man ihn beobachtet, wie er, während sich alles zu der Stelle drängt, wo die Gnadensonne strahlt, leicht abwesend lächelnd sich mit dem Arm an eine weißgoldene Tür lehnt und mit den Fingern darauf trommelt.

Eine ruhige frohe Lebensweisheit leuchtet aus seinem Dasein und Tun. Sich nicht vordrängen, still das Bestehende ehren und bejahen, sich nicht einmischen auf Gebieten, von denen er nichts verstand oder in Fragen, denen er sich nicht gewachsen fühlte, wie Politik, Soziales, Philosophie, Religion. Seinen Weg in der Kunst entdeckte er

Digitized by Google

CAMILLE COROT, DORFSTRASSE
HAMBURG, KUNSTHALLE

sich selbst, aber er konnte ihn nicht genau mit Worten beschreiben. Als Kompaß nannte er sein Gewissen. Conscience et confiance, Gewissen und Vertrauen in die Sterne des eigenen Innern lautet auch die Forderung, welche er an jeden stellt, der es mit der Kunst versuchen will. Verglichen mit dem faustischen Suchergeist eines Delacroix oder Marées will uns das vielleicht ein wenig zu einfach erscheinen. Aber ganz tief verstanden sind diese Worte umfassend genug, es kommt nur darauf an, wie empfindlich und zart reagierend das Gewissen ist und wie stark der Stern leuchtet. Keine Starrheit, kein Kompromiß, kein Quietismus besteht vor solchem Gewissen, wie Corot es meint, und vor unproduktiver Verzweiflung, Resignation und den Verführungen der Eitelkeit bewahrt sein starkes, lächelndes Selbstvertrauen. So reiht sich sein unscheinbares Leitwort würdig dem „je n'ai rien négligé" des Poussin an.

Auch in der Kunst ehrte und bejahte er das Bestehende, ja er verkörperte es, dieses alte Europa, das wir lieben. Er zieht in neuer Verwandlung mit schlichtem mattgrünen Laubwerk umkleidet, den alten griechischen Bogen bis an die neue Generation heran. Pissarro verdankt ihm die holde Tonschönheit seiner frühen Bilder, auch in Monets holländischen Landschaften spürt man ihn, Corot. Und es gibt noch viele zarte Werke, die man aus der Ferne nicht so bemerkt — von Boudin, Lépine, Vignon, Harpignies — in welchen die Überleitung zu der neuen Zeit sich vollzieht. Das eigentlich revolutionäre Element des Impressionismus scheint uns heute nicht mehr wie noch vor zwanzig Jahren in der Lichtmalerei zu liegen. Sonnenflecken gab es auch bei Corot, und wenn man sich etwa seine „Mühle im Walde" der Sammlung Chauchard (Louvre) ein wenig heller oder bunter denkt, so hat man ein dem Manetschen „Landhaus" garnicht so fernstehendes Bild. Das Revolutionäre bestand vielmehr in der Verdrängung

Digitized by Google

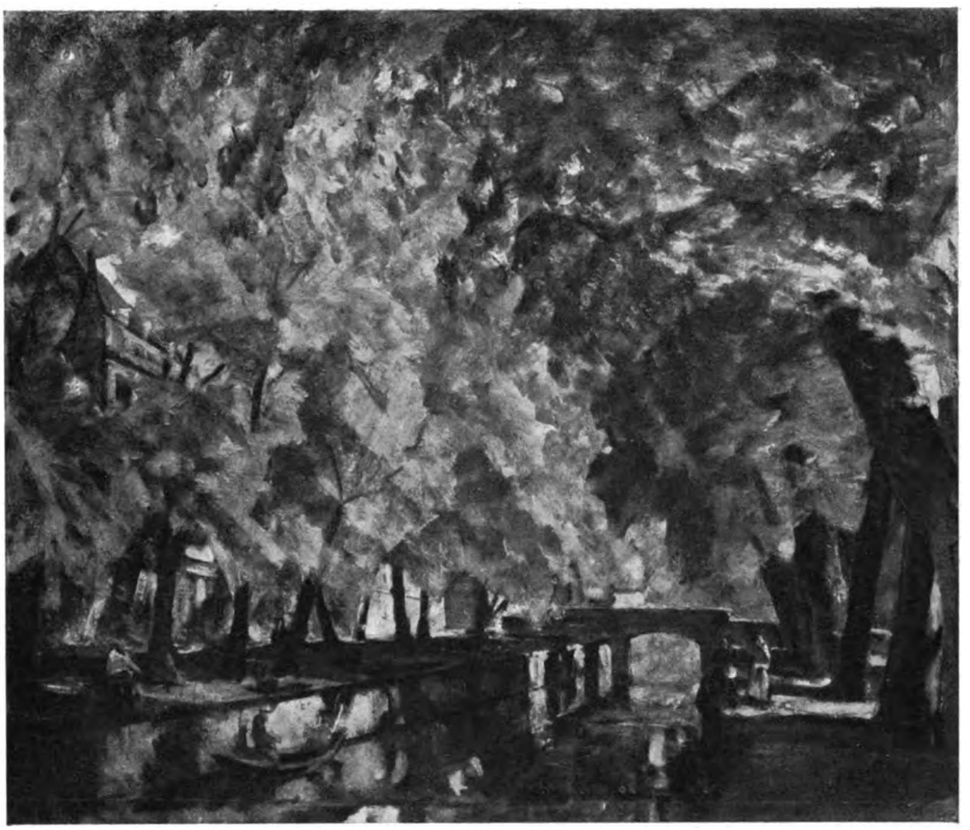
der latenten, uralt europäischen Gesetze des Bildaufbaus durch ein Neues, von außen Kommendes: durch die Entdeckung der Japaner und durch die Photographie, diese beiden stärksten Hebel der Umwandlung traditioneller Bildform. (Das Gebiet der inneren Impulse wollen wir hier nicht streifen.) Ganz frei davon hielt sich aus der Schar der Großen nur Einer: Cézanne. Und diejenigen von den heutigen, welche auf diesen Felsen der europäischen Überlieferung bauen, flüstern in weicheren Stunden wohl auch verehrungsvoll den Namen Corot. —

Wie verdächtig mag das alles manchem klingen, hauptsächlich der jüngsten Generation, für die unser Land mit einer unsichtbaren und unübersteigbaren Mauer umschlossen ist, und die an dem steilen Gezack der Gotik und der tiefbraunen mysteriösen Formenwelt von Negeridolen ihre Entzückungen erlebt. Denn auf Corot — wie auf Rembrandt — kann man sich mit dem Bürger einigen, sein Nymphentanz und Concert champêtre hängen in unterschiedlichen Größen neben Sofas mit Umbau und auf den Wänden weißlackierter Jung-Mädchenzimmer. Aber bei dieser Einigung redet man aneinander vorbei, die Schönheit, welche wir sehen und meinen, gibt sich nicht dem oberflächlich und voraussetzungslos Genießenden, so wenig wie die Strophen eines Hölderlin, auch wenn von angenehmen Dingen die Rede ist. Wir lieben diese Frauenbilder nicht deshalb, o Profaner mit den sinnlichen Gelüsten, weil es niedliche Mädchen sind: Es schwebt um sie eine zarte Gloriole von Noli me tangere, etwas, das sie mit all ihrer milden, sinnenden und unbedeutenden Weiblichkeit in eine Sphäre gerückt hat, die höher liegt als der irdische Plan, wo wir zupacken, streicheln und kurz genießen. Es ist Kunst. Vor diesen Bildern schwebt die Seele in endlich ruhigem Gleichgewicht, sie bauen eine kleine unsichtbare Tempelhalle vor sich hin, in die sich der Gehetzte retten kann aus Straßenschmutz, Gebimmel und Pfauchen, vor Geschwätz der Zeitungen und häßlichen Paletotmenschen mit gierigen formlosen Gesichtern. Und nicht sind diese Landschaften so schön, weil es angenehm wäre, in ihnen spazieren zu gehn. Den harmonischen Klang von abgestimmten Tönen und reinen Verhältnissen würde dein Auge vergeblich suchen. Die Kraft eines Schöpfers hat eine neue Welt geschaffen, und diese Schöpferkraft genießt du mit, vielleicht ohne es zu ahnen. Und sie braucht nicht immer die gewaltigen abendlichen Kulissen, den Zauber von Gestirnen und Dämmerungen. Sieh hier den sandigen Weg,* von bestaubtem Grün eingefaßt, der an den Häusern des Dorfes vorbeiführt. Sein leiser Wechsel von hell und dunkel zieht dich in das Bild hinein. Die tiefe und feste Gesträuch-Silhouette, rechter Hand vorn, läßt des Daches Lachsrot reizender erscheinen, graubraun schattige Mauern geleiten, durch schwachen Reflex lebendig behaucht, zu dem hellen Staccato der unmittelbar beleuchteten Wand und zwei kleinen Stämmen, welche das gelblich gewölbte Kornfeld durchschneiden. Links ist spätsommerlich fahles Blättergewirr, mit den treu und doch wie tanzend hineingezeichneten Obstbaumästen. Zur Mitte hin werden die Zweige noch leichter, wie aufgelöst und bewegt von den zitternden Nachmittagslüften, und flockendünne Bewölkung verschleiert leicht des Septemberhimmels Türkisblau. — Zwischen den Apfelbäumen, so daß der Querschatten auf sie fällt, geht eine Frau in gedämpft rosa Jacke. Sie beugt sich ein wenig nach rechts, um die Hand des Kindes zu halten, das wie sie ein Häubchen trägt, ein elfenbeinweißes Tüpfchen.

Der, welcher dies malte, hat sich einmal gewünscht, die Wände der Gefängnisse und Zuchthäuser mit seinen Landschaften zu bedecken und den festen Glauben ausgesprochen, daß er die Dunklen und Ausgestoßenen besser machen könne, wenn er ihnen die Schönheit zeige. Dazu ist es nicht gekommen — wie sollte es auch bei der glänzenden behördlichen Regelung dieser Sachen, an die man so ungern denkt? Aber an die Kerkerwände unserer Alltäglichkeit hat er seine Fresken gemalt, und wo ein fühlendes Auge sie erblickt, da weicht ihm die graue Mauer und in gedämpften Tönen erschimmert ein Paradies, aus dem wir nicht vertrieben werden können.

* A. d. Slg. Behrens, z. Z. Kunsthalle, Hamburg.

Digitized by Google



ULRICH HÜBNER, KANAL IN POTSDAM

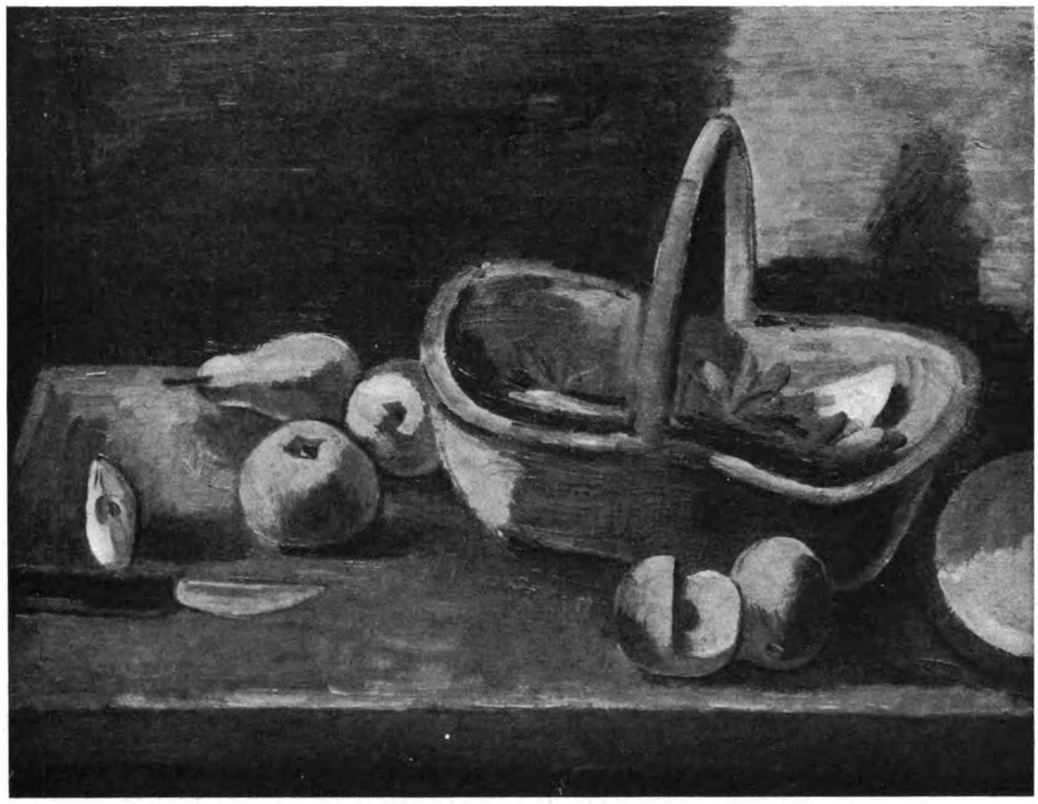
DIE AUSSTELLUNG DER FREIEN SEZESSION

VON

KARL SCHEFFLER

Die Berliner Sezession ist mit ihrer Jahresausstellung auf Reisen gegangen, weil sie über ihr Ausstellungslokal nicht frei verfügen konnte; und die Freie Sezession hat Unterschlupf in den neuen Räumen der Galerie Lutz & Co. gefunden, weil ihr ein eigenes Haus nicht mehr gehört. Symptome! Die Bewegung, die die Sezessionen einst ins Leben gerufen und ihnen opferwillige Freunde zugeführt hat, ist erschöpft. Die Akademie übernimmt jetzt die Vertretung. Die Sezessionsverbände bestehen eigentlich nur noch weiter auf Grund des Gesetzes vom Beharrungsvermögen. So ist aber der Verlauf aller geistigen Bewegungen. Es ist verständlich, daß die Künstler der Freien Sezession zusammenbleiben und den Gemeinschaftsgedanken aufrecht erhalten; nur müssen sie in den Kauf nehmen, daß die Kampfausstellungen zu reinen Verkaufsausstellungen werden. Es kann eine neue Lebendigkeit nicht wieder erzeugt werden. Das gelingt sogar der Forschheit des neuen Präsidenten Max Pechstein nicht. Ständen wir wirklich, wie Berufsoptimisten der Tageszeitungen es uns in die Ohren trompeten, innerhalb einer aufwärts führenden Kunstbewegung, so würden die Jahresausstellungen der Freien Sezession, in der noch immer unsere begabtesten Maler und

Digitized by Google



KARL WALSER, STILLEBEN

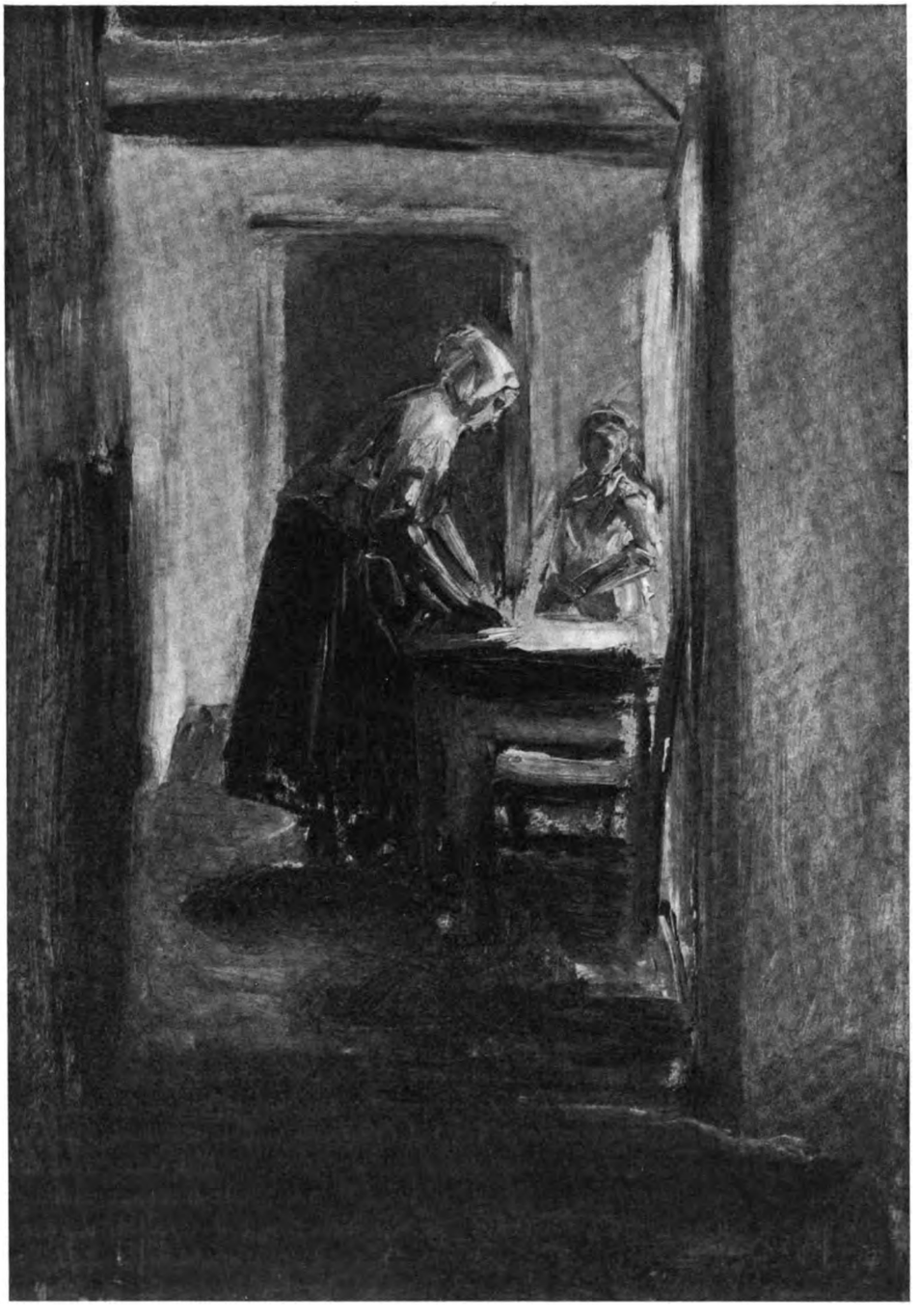
Bildhauer beisammen sind, von selbst lebendiger geraten. Sie würden dann vorkämpfend sein. Slevogt würde nicht fernbleiben, Barlach würde nicht fehlen. Talente wie Heckel, Kokoschka, Schmidt-Rottluff, Kirchner u. a. würden aus sachlichen Gründen teilnehmen. Sie sind sicher nicht so interesselos, weil sich ihnen sonst Verkaufs- und Ausstellungsmöglichkeiten genug bieten, sondern weil sie fühlen, daß sie, trotz aller „Brücken"-Verbindungen, trotz des alle verknüpfenden „Stils", ziemlich isoliert dastehen, daß sie Begabungen innerhalb einer auslaufenden Bewegung sind, oder daß die Idee einer neuen Kunst- und Künstlergemeinschaft, der sie möglicherweise dienen, ausstellungstechnisch noch nicht organisierbar ist.

Wie die Dinge einmal liegen, ist es verständlich, daß künstlerisch ein Ausgleich angestrebt wird. Die alten Mitglieder der Freien Sezession frischen ihren Vortrag expressionistisch auf, sie bringen der jüngeren Sehform ihren Tribut dar und richten den Schnitt des Kleides ein wenig nach der Mode des Tages; die jüngeren Mitglieder aber sänftigen ihre Malweise und passen sich mehr als bisher der Tradition an. So entsteht eine mittlere Linie; es kommt in die Ausstellungen eine gewisse beruhigende Neutralität.

Nur ein einziger Künstler durchbricht diesesmal diese Neutralität: es ist der erste Gründer der Berliner Sezession, Max Liebermann.

Man wirft uns vor, wir stellten Liebermann zu hoch, von ihm sei in diesen Blättern zu viel die Rede. Ein Blick aber, ringsumher in dem Oberlichtsaal, wo die besten Arbeiten der prominentesten Mitglieder absichtsvoll vereinigt worden sind, und ein Blick dann auf die Wand, wo drei kleine Bilder Liebermanns hängen, ist Rechtfertigung genug. Es sind Arbeiten aus früher Zeit: eine Studie zu dem Interieur, das hier neulich abgebildet wurde (Seite 110 dieses Jahrganges), eine kleine Judengasse und eine Studie zu Samson und Dalila. Liebermann selbst schätzt die Bilder besonders hoch; sie hängen sonst bei ihm im Atelier — doch wohl, weil sie ihm noch heute instruktiv erscheinen. Der Wert kann freilich nur von geschulten Augen gleich wahrgenommen wer-

Digitized by Google



MAX LIEBERMANN, INTERIEUR MIT FIGUR

Digitized by Google

BÉLA CZOBEL, BLICK DURCH DAS FENSTER
BESITZER: GALERIE FERD. MÖLLER

den; flüchtige Betrachter sehen leicht über die zurückhaltende Malerei weg. Hat man den Wert aber erkannt, so fühlt man auch, wie diese Bilder aus einer anderen Sphäre zu stammen scheinen, und wie sie in dieser Umgebung ganz eigen dahängen. Diese drei graugelben Bildchen sind farbiger als die Arbeiten eines funkelnden Kolorismus daneben, sie sind der Anschauung nach, und darum auch technisch, reicher und phantasievoller als benachbarte Arbeiten angestrengt arbeitender Ergründer, sie wirken in ihrer stillen Tonigkeit unmittelbarer und nachhaltiger als die lautesten Werke der Ausstellung, und es erscheint neben ihnen alles andere aus zweiter oder dritter Hand zu sein.

Das klingt den zum Teil sehr tüchtigen und begabten Arbeiten der andern Aussteller gegenüber vielleicht hart. Wer aber Werturteile fällt und vom Meisterhaften seinen Maßstab nimmt (woher sonst sollte man ihn nehmen!), der darf Härte nicht scheuen. Unbedingtheit schließt die Konzilianz aus; wer jedem Angenehmes sagen will, wird der Idee der Vollkommenheit gegenüber zum Lügner. Und so läßt es sich in diesem Fall nicht verschweigen, daß das Niveau, das Liebermanns Bilder schaffen, von keinem der Genossen gehalten wird. Was aber gewiß nicht verhindert, daß man auch die bedingteren Werte dankbar genießt, wo man sie findet.

Zu den älteren Mitgliedern der Freien Sezession, denen wir viel Anregung und Genuß schon verdanken, gehört Karl Walser. In den letzten Jahren hat er sich freilich sehr zurückgehalten. Sein Stillleben macht dieses Mal einen vortrefflichen Eindruck. Es wirkt mit der strengen Abgewogenheit kühler Töne, mit dem etwas schweren aber anmutigen Arrangement der die Fläche aufteilenden Formen, und in der zwischen Naturgefühl und Schmuckfreude, zwischen Wahrheit und Dekoration die Mitte suchenden Haltung, wie ein sauberes und straffes kleines Kunstwerk.

Ulrich Hübner hat mit seinem „Kanal in Potsdam" eine seiner schönsten Landschaften gemalt.

Digitized by Google

Die reife Erfahrung des Akademikers erscheint auch hier, wie in allen geglückten Bildern Hübners, durchwärmt von einer Empfindung stiller Ergriffenheit vor der Natur. In seinem „Brauhausberg" folgt er freilich zu sehr den Spuren Kokoschkas; die übersteigerte Farbe wirkt dort nicht natürlich.

Von Purrmann, der in Italien weilt, sieht man drei ältere, schon bekannte Bilder. Neben ihm hat im vorigen Sommer Großmann gearbeitet. Er hat sich soweit beeinflussen lassen, daß er den Versuch gemacht hat, auch einmal, von einer Hauptfarbe ausgehend, das Bild rein farbig aus Kontrasten und Konsonanten aufzubauen, wie Matisse es lehrt. Doch hat er bei dem Versuch sein Bestes und Eigenes nicht aufgegeben: die ironische Leichtigkeit, die Lust an der Schilderung, die Begebnisfreude seines Naturgefühls, die unbeschwerte Laune des durch die Landschaft Promenierenden. Seine von der Bremer Kunsthalle angekaufte Landschaft ist, nach Liebermanns Arbeiten, vielleicht das schönste Bild der Ausstellung.

MAX PECHSTEIN, BILDNIS IN BLAU

MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

Rudolf Levys beide Stilleben stehen auf der Höhe seiner letzthin bei Flechtheim gezeigten Arbeiten. Koloristisch wirken sie etwas schrill und anilingiftig, auch stehen die Gegenstände ein wenig einzeln nebeneinander; in den Grenzen einer gepflegten Artistik sind es aber ernste und gute Bilder.

Eine gewisse Lösung scheint in das während der letzten Jahre allzu angespannte Schaffen Karl Hofers zu kommen. Er läßt von einer starren Strenge, die zu ihm nicht paßt; unbefangener gibt er sich seiner eingeborenen Lyrik wieder hin. Die beiden Mädchenbilder erinnern an den heroisierenden Bewegungsrausch, dem wir einige der glücklichsten Bilder dieses späten Deutsch-Römers verdanken.

Pechstein hat ein wirkungsvolles und kräftiges, freilich auch etwas derbes „Bildnis in Blau" gesandt, ein Stilleben, dessen Malweise stark an Corinth erinnert, und zwei ziemlich schlimme Landschaften. In einer andern Weise, mehr verschwommen und geschmäcklerisch, aber auch mit verschiedenen Fähigkeiten, pflegt Max Kaus das, was man einen dekorativen Impressionismus nennen könnte. Hierher gehören auch die tonig breit gemalten Bilder Béla Czobels. Dieser Maler versteht es Wahrnehmung in Klang zu verwandeln. Doch lebt zwischen seinen breiten Konturen auch noch ein störendes Element illustrativer Heimatskunst.

Zwei Blumenstilleben von E. R. Weiß und ein

Digitized by Google

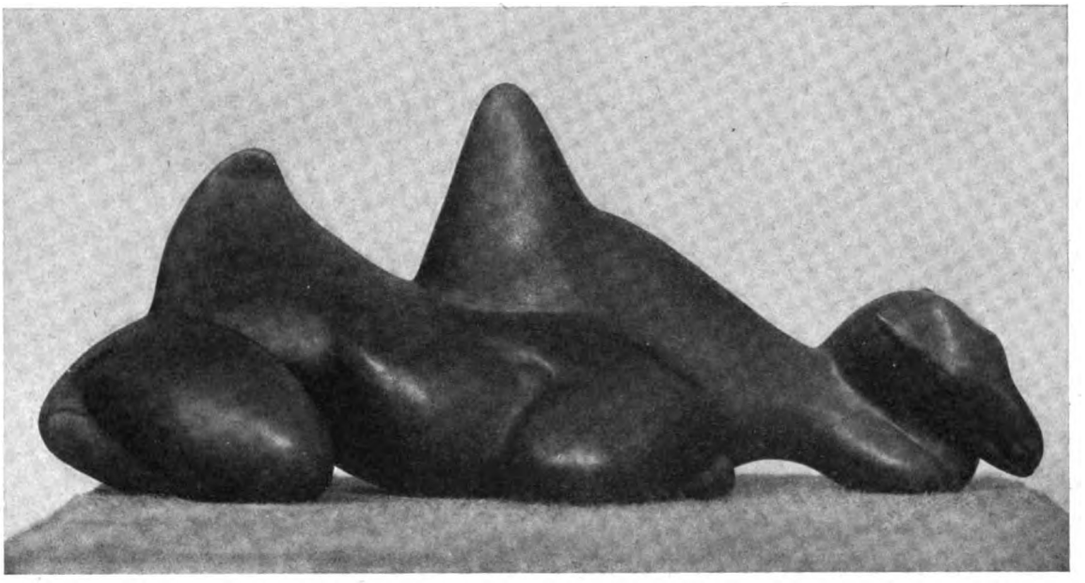
GEORG KOLBE, BADENDE. BRONZE

Halbakt geben in einem der Mittelsäle einen schönen Ruhepunkt für das Auge. Das Kunstgewerbliche nimmt so diskret Anteil, daß es nicht stört, sondern den Bildern zu einer gesammelten Haltung verhilft. Man darf sagen, daß Weiß seine Fähigkeiten, so weit sie reichen, zur Reife gebracht hat. Hier ist, in bescheidenen Grenzen Kultiviertheit. Vielleicht ist die Malerei schon ein wenig saturiert; doch fehlt es ihr nicht an Elastizität und Lebendigkeit.

Aus einfachen Elementen sucht Martin Bloch seine Bilder aufzubauen. Seine „Gebirgslandschaft" kann als ein hübscher Erfolg dieses Bemühens bezeichnet werden. Röhrichts Bilder geben zu neuen Bemerkungen nicht Anlaß; sie sind nicht eben glücklich gewählt und ohne Sorgfalt gehängt worden.

Vom Hängen läßt sich — außerhalb des Hauptraums — überhaupt wenig Gutes sagen. Degners vortrefflich gezeichnetes Herrenbildnis kommt kaum zur Geltung. Da seine besten Bilder zu gleicher Zeit im Euphorion-Verlag ausgestellt sind, tritt er überhaupt mehr als billig zurück. Dafür hat er einen schönen Erfolg als Lehrer an der Königsberger Akademie. Nicht weniger als vier Maler haben ausgestellt, die man als Degnerschüler bezeichnen kann; und alle erregen sie Aufmerksamkeit. Von Martin Paatz war neulich schon die Rede, gelegentlich seiner Ausstellung bei Flechtheim; Julius Freymuth macht mit seiner „Straße in Nidden" zum zweitenmal schon auf sein gesundes, den Spuren Waldemar Röslers folgendes Talent aufmerksam; Erich Behrendts „Ostpreußische Landschaft" fällt in einer flauen Umgebung auf durch die entschlossene Kraft einer freudig naturalistischen Malerei; und der „Neubau" Karl Eulensteins deutet ebenfalls auf eine gesunde Begabung, die gesund geleitet wird. Schade, daß Domscheit immer mehr zu einer Spezialität erstarrt und daß Partikel fehlt; sonst wäre der Eindruck der jungen ostpreußischen Kunst noch stärker gewesen.

Digitized by Google

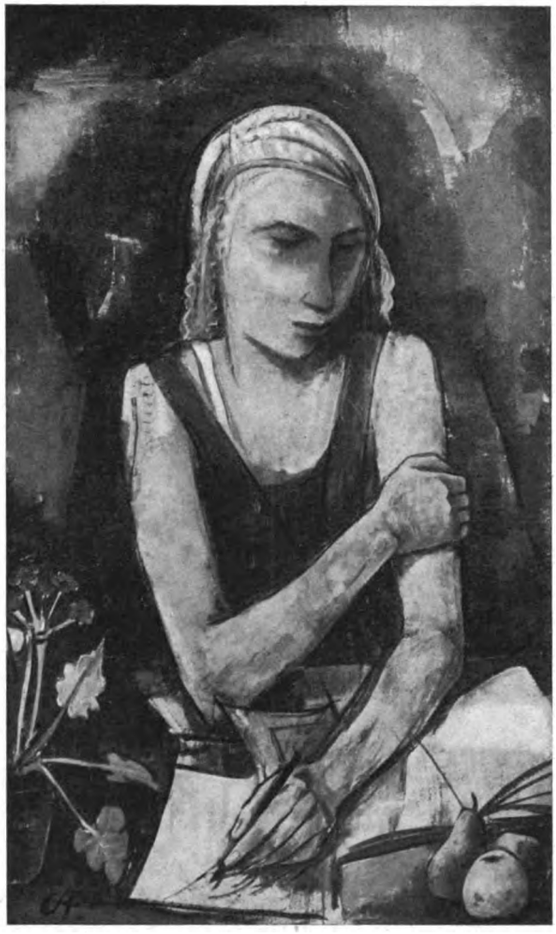


RICHARD SCHEIBE, KAMEL. BRONZE

Unter den Bildhauern macht Hermann Haller einen guten Eindruck. Es hat den Anschein, als wenn er in lebendiger Weise sein Maß erfüllt und mit seinem Pfunde gut gewuchert hat. Allen seinen Arbeiten ist eine ruhige, graziöse Meisterschaft eigen, wie sie in unsern Tagen selten erreicht wird. Freilich läßt sich auch nicht verschweigen, daß seine Handschrift etwas ausgeschrieben anmutet. — Georg Kolbe beweist ebenfalls wieder das glückliche Gleichmaß seines Talents. Seine „Badende", seine „javanische Tänzerin" fügen sich mit leichter Natürlichkeit den Kunstgesetzen der Plastik; Kolbe ist dahin gekommen, die Natur ohne Anstrengung als Kunstform und die Kunstform als Natur wahrzunehmen. Er ist ein glücklicher Künstler. — Richard Scheibe hat — neben einer kleinen „Leda" — zwei schöne kleine Tierbronzen ausgestellt. Er faßt das Tier ganz anders als Gaul; er fühlt das Tragische im Tier, er scheint dem Tier seine eigene Lebenstrauer mitzuteilen, ist ergriffen von der leidenden Stummheit der Kreatur, und weiß in kleinen Bronzen dieses alles so fein, mit so entschiedenem Formensinn auszudrücken, daß der Betrachter vor den kostbaren kleinen Bronzen eine gewisse Ergriffenheit fühlt. Er ist ein sehr sympathischer Bildhauer in seiner zurückhaltenden, vertiefenden Arbeitweise; daß in seinen Tieren eine Art Selbstdarstellung enthalten ist, spürt man angesichts des Bildnisses Scheibes, das Igor von Iakimov mit stilisierender Tendenz modelliert hat. — Selbst neben Scheibes Arbeiten wir-

RENÉE SINTENIS, FOHLEN. BRONZE

Digitized by Google



KARL HOFER, SCHREIBENDES MÄDCHEN

ken noch die Tierbronzen von Renée Sintenis. Die drei kleinen Fohlen sind reizend, sie gehören zum Besten, was Frau Sintenis gemacht hat, und zeugen dafür, daß die intime Naturbeobachtung mit einem seltenen Gefühl für das plastisch Mögliche, für das plastisch Taktvolle, könnte man sagen, zusammengeht.

Von Karl Edzard erwartet man immer noch eine vollständigere Einlösung des mit seinen ersten Arbeiten gegebenen Versprechens; Fritz Klimsch hat zwei Porträtbüsten gesandt, in denen langjährige Erfahrung leicht und gefällig geworden ist; Milly Stegers Holzplastiken leiden nach wie vor an einer Abstraktion, die dem schönen Talent mehr zu schaden als zu nützen scheint; und Sophie Wolffs Negerbüste vermag eine Aufmerksamkeit, die sie zuerst erregt, nicht festzuhalten, weil die Modellierung zu unbestimmt, zu wenig aus dem Gefühl plastischer Flächen hervorgegangen ist.

Es ist noch manches andere Werk der Malerei und Plastik da, das eine Anmerkung lohnte. Kritische Ausstellungsberichte sind an sich aber etwas so Uninteressantes, daß es hiermit genug sein mag.

Digitized by Google

ARTHUR DEGNER, LANDSCHAFT MIT FIGUREN
AUSGESTELLT IM EUPHORION-VERLAG, BERLIN

UNSTAUSSTELLUNGEN

JAKOB NUSSBAUM

Der Frankfurter Kunstverein hat eine Kollektivausstellung von Werken Jakob Nußbaums veranstaltet. Den Anlaß zur Ausstellung, der sämtliche Räume des Kunstvereins gewidmet sind, bot der fünfzigste Geburtstag des Künstlers, und diese Ehrung ist wohlverdient. Nußbaum hat außerordentliche Verdienste um das Frankfurter Kunstleben; in den großen und kleinen Kämpfen der Künstlerschaft, in all ihren Angelegenheiten und Sorgen künstlerischer, organisatorischer, sozialer Art hat er seit Jahren offiziell und im Stillen leitend gewirkt, stets mit seltener Sachlichkeit, Klugheit, selbstlos, taktvoll und erfolgreich. Aber es handelt sich hier nicht um die Persönlichkeit, sondern vor allem um die Arbeiten des Frankfurter Künstlers.

Wenn ein lebender Künstler von irdischem Format, der — wir hoffen es — in der Mitte des Schaffens steht, außer der Graphik, den Zeichnungen und Aquarellen mehr als sechzig Gemälde ausstellt, so ist das eine schwere Belastungsprobe für sein Talent, besonders wenn die Auswahl durch den Zufall der Greifbarkeit mitbestimmt wird und manche seiner stärksten Arbeiten in der Ausstellung fehlen. Aber Nußbaum hat diese Probe bestanden, und die zum Teil recht anspruchsvollen Freunde seiner Kunst dürfen zufrieden sein. Ihre Erwartungen sind bestätigt und sogar überboten. Seine Freunde sind allerdings vornehmlich in Frankfurt zu finden, hier trifft man seine Arbeiten in den gewähltesten Sammlungen, sie hängen hier neben Bildern der besten deutschen und französischen Meister. „Außerhalb" ist Nußbaum weniger bekannt. Frankfurt ist keine „Kunststadt", und die lokale Schätzung, die ja oft auch Überschätzung ist, ist für den Ruf eines Künstlers zumeist mehr hemmend als fördernd.

Nußbaum ist Frankfurter, und auch seine Kunst ist hier beheimatet. Zwar hatte er seine Ausbildung in München und stand in Verbindung mit der Berliner Sezession, aber er wurzelt und entwickelt sich in dem westdeutschen Landstrich. Daß er, ein echtes Kind des Naturalismus und pleinair der frühen neunziger Jahre, in dem konservativen Frankfurt, wo die Tradition der älteren Cronberger Schule sich erschöpfte, ein erster Exponent der damals modernen Malerei wurde, mag nur lokale Bedeutung haben. Es ist schließlich unwichtig, daß unter seiner Mitwirkung damals auch in Frankfurt bald eine „Sezession" gegründet wurde! Und daß er mit Vorliebe das Frankfurter Stadtbild, den benachbarten Taunus, Odenwald, Vogelsberg malt, auch dies wird einem weiteren und späteren Forum nicht wesentlich sein. Seine Malerei hat nichts mit Heimatskunst zu tun. Aber seine Arbeiten haben ein Eigenleben, das man als bodenständig empfindet und hierin ist auch die persönliche Nuance seiner Kunst beschlossen. Sein Charakter liegt in einer sehr schlichten, gesetzten, sogar schweren Auffassung, die mehr zum Naiven und Uneleganten, als zum Raffinierten und Virtuosen neigt, mehr im Sinnlichen als im Intellektuellen wurzelte. Dabei tritt fast stets, selbst im Porträt, die Stimmung und sogar das Sentiment hervor; eine besonders im Anfang

Digitized by Google

ARTHUR DEGNER, FRAUENBILDNIS
AUSGESTELLT IM EUPHORION-VERLAG, BERLIN

sehr weiche Malweise — bei auffallend bestimmter Zeichnung — kommt dem entgegen. Der eine mag von dieser, der andere von jener Seite seiner Begabung angesprochen sein, aber gerade das Geschlossene einer echten Künstlernatur trat in der Ausstellung überzeugend hervor. Die aus drei Jahrzehnten stammenden Arbeiten hinterließen etwas von dem „runden" Eindruck, den Lichtenberg als Kennzeichen einer bleibenden Qualität und Wirkung charakterisiert.

Swarzenski.

NEUE INDISCHE MALEREI IM KRONPRINZENPALAIS

Das Kronprinzenpalais ist mit dieser Ausstellung eigentlich seiner Aufgabe, eigenwilliges, zukunftsreiches Kunstwollen der Gegenwart zu zeigen, untreu geworden. Die heutige indische Malerei erscheint gänzlich retrospektiv. Sie ist weniger die lebendige gewachsene Sprache eines Volkes, in der der Atem der Zeit zu spüren ist, als ein künstliches Produkt, erdacht und bewußt in eine gewisse Richtung gelenkt. Die englische Eroberung hatte die indische Kunsttradition tief unterwühlt, ja fast zu Tode getroffen. Indien ist ein lebendiges Beispiel dafür, daß nationale Selbständigkeit Vorbedingung für das Gedeihen der Kunst ist. Nur hier und da, abseits von den Zentren der neuen Herrscher, führte die alte Art ein kümmerliches Dasein. Schon in der Moghulzeit (sechzehntes bis achtzehntes Jahrhundert) hatte der Westen erheblichen Einfluß auf die indische Miniaturmalerei gewonnen und damit an ihrer Schwächung gearbeitet. Je stärker sich englische Herrschaft und westliche Bildung ausbreitete, um so mehr schwand das Verständnis für die große Vergangenheit. Dann setzte zusammen mit der nationalistischen Bewegung in der ganzen Welt auch in Indien eine Gegenströmung ein. Anfangs war sie rein politisch, bald ergriff sie Literatur und Philosophie, zuletzt die Kunst, d. h. vor allem die Malerei. Die Bildnerei hatte, wenigstens im Norden und im Deccan, schon im dreizehnten Jahrhundert durch den bilderfeindlichen Islam den Todestoß erhalten. Abanindro Nath aus der berühmten hochangesehenen bengalichen Tagore-Familie, jetzt Vicedirektor der Kunstschule zu Kalkutta und Professor für Kunstgeschichte an der dortigen Universität, ist die Seele der Bewegung und der trefflichen Absichten voll, wie mir manches Gespräch mit ihm über seine Ziele bewies. Die alte Tradition will er wieder aufleben lassen, sei sie nun islamisch oder mehr hinduistisch. Der Westen ist ihm verhaßt. Höchstens nach China und Japan blickt er. Aber es läßt sich keine Kunst aus der Erde stampfen. Noch ist der Boden nicht tragfähig genug. Was entstand, erscheint allzu eklektisch, allzu sentimental und passiv. Schließlich ist es in gewisser Weise doch ein Bild der indischen Gegenwart: Zu kraftvollem Widerstand vermag sich das waffenlose und waffenentwöhnte Volk nicht aufzuraffen. Nur passive Resistenz ist möglich. Man will sich vom Westen befreien, aber im Grunde ahmt man Westliches nach, wie ja diese ganze politische und kulturelle Bewegung ihren Anstoß von Europa erhielt. Islam und Hindutum kämpfen um die Vorherrschaft. Bisweilen finden sie sich schon zusammen. Ist es nicht derselbe Geist, der auch aus den Schriften Rabindra Naths, des Vetters von Abanindro, spricht! Wer hier bejaht, kann dort nicht ganz verneinen. Rührend wirkt vielleicht die Wirklichkeitsferne der Kunst, die Reinheit der Gesinnung, die Bescheidenheit der Formate, die mehr auf Illustrationen zielen, als auf Gemälde, die Stille und Zartheit, die über den Blättern liegt, dem Präraffaelitentum verwandt und tatsächlich von ihm beeinflußt. Dem westlichen Auge wird am ehesten die starke Betonung des Gestus und seine Mannigfaltigkeit Anregung bieten, uraltes indisches Kunstgut, seit je ein Ruhmesblatt indischen Kunstwollens. Hier gibt es immerhin Dinge, die zum Aufhorchen zwingen, aber wohl nur hier. Sonst muß man gestehen, daß das frisch gepflanzte Bäumlein noch zu hinfällig ist, um auf eine so weite und beschwerliche Reise in rauhes nördliches Land geschickt zu werden.

William Cohn.

POELZIGS DEKORATIONEN ZUM DON JUAN

Große Wort- und Musikdichtungen sind wie Naturprodukte. Jeder Maler stellt die Natur anders dar, sie bleibt was sie war, und die Bilder geraten sehr verschieden. So kann auch auf dem Theater das Drama im Stil jeder Zeit dargestellt werden. Jede Epoche hat das Recht, das dramatische Kunstwerk in ihre besondere Auffassung hineinzuzwingen, ohne daß der Vorwurf erhoben werden dürfte, die

Digitized by Google

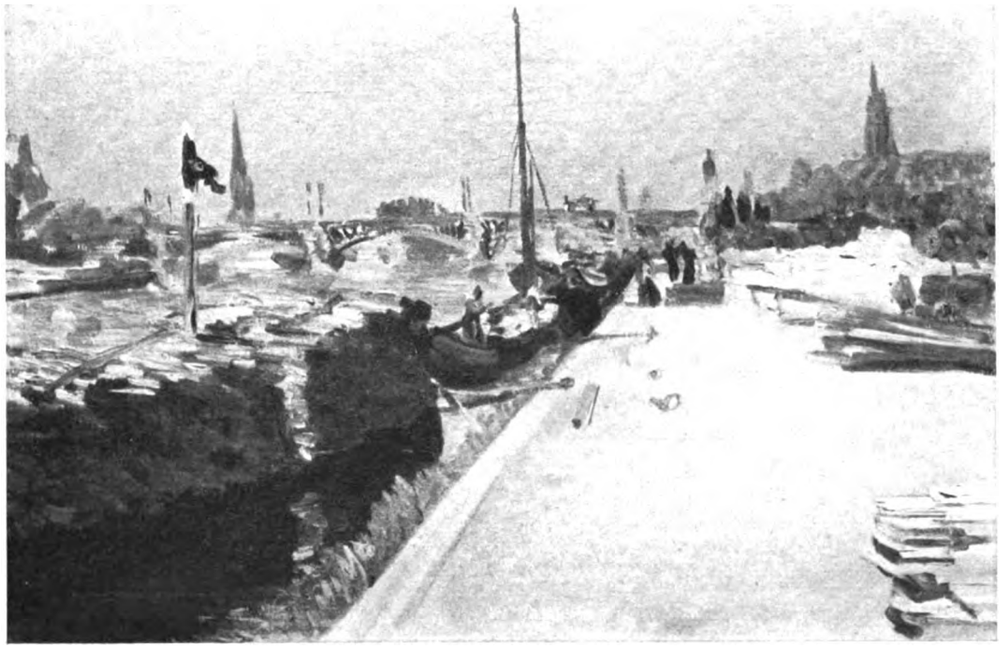
ARTHUR DEGNER, LANDSCHAFT

AUSGESTELLT IM EUPHORION-VERLAG, BERLIN

historische Treue werde pietätlos verletzt. Voraussetzung für diese Freiheit der Regie ist nur, daß das Kunstwerk in allen seinen Teilen intim begriffen und dann als Ganzes erlebt ist. Es genügt nicht einen begabten Dekorationenmaler zu engagieren.

Die Leitung der Staatsoper hat Hans Poelzig beauftragt, neue Dekorationen zum Don Juan (der jetzt Don Giovanni genannt wird) anzufertigen. Man hätte vorhersagen können, daß das Experiment mißglücken mußte. Poelzig ist ein sehr begabter Architekt, eine Persönlichkeit und ein Temperament. Als Max Reinhardt meine Meinung über die ersten, recht akademisch geratenen Entwürfe des Großen Schauspielhauses hören wollte, habe ich ihm dringend geraten sich an Poelzig zu wenden, und er hat es dann ja auch getan. Das Resultat befriedigt allerdings nur bedingt; aber man sieht daraus, daß ich Poelzigs Begabung zu schätzen weiß. Um so freier kann ich aussprechen, daß seine Dekorationen zum Don Juan eine talentvolle Unmöglichkeit sind. Nicht als ob es Poelzig an Theaterblut fehlte. Im Gegenteil, sein Talent ist ganz theatralisch, er kann nichts anfassen, ohne es szenarisch zu übersteigern. Das kann aber ein Nachteil sein, so paradox es klingt, wenn es gilt, gute Theaterdekorationen zu malen, vor allem wenn es gilt, der Musik Mozarts die rechte Atmosphäre zu schaffen. Poelzig hat beim Arbeiten nur sich selbst gehört, nur das eigene gewaltsam, kraftgenialisch sich gebärdende, renommierend auf den Tisch schlagende Temperament. Er hat Mozart mit des Herzens Ohr nicht gehört, er hat das Wesen des Lebensglanzes, der auf dem Don Juan liegt, nicht gefühlt, er hat das Kunstwerk als Ganzes nicht erlebt, und darum nicht verstanden, einem herrlichen Ganzen bescheiden zu dienen. Wie Schinkel, der große Kollege Poelzigs es doch verstand, als er Theaterdekorationen zur „Zauberflöte" zum Beispiel für die Berliner Bühne schuf, die bis vor wenigen Jahren noch in Gebrauch waren und jetzt auch, ganz unnötig, ersetzt worden sind durch unzulängliche Kunstgewerblichkeiten Kainers. Die Erinnerung schweift auch zurück zu den reizenden Dekorationen Karl Walsers für „Carmen". Karl Walser hat diese Oper als Maler nachgedichtet und ist darum imstande gewesen, ihr eine Atmosphäre zu schaffen. Auch seine Dekorationen zu „Hoffmanns Erzählungen" sind in diesem Sinne künstlerisch angemessen. Poelzig hat Mozart, hat den Don Juan in dieser Weise nicht wie ein Poet empfunden. Er hat sich um das Kostüm überhaupt nicht gekümmert. Die Operngestalten laufen in konventionellen Theaterkleidern zwischen den Märchenornamenten in Riesendimensionen umher und sehen peinlich kurios aus. Wenn die Sänger vor ungeheuren ornamentalen Baumzweigen stehen, wenn der Chor vor den wild gewordenen Rokokogiebeln singt, so werden die Menschen von den in bengalischen Farben schillernden Riesenarabesken einfach aufgefressen. Übergroße Gargantuagestalten mögen in diese Grottensäle hineinpassen, der Theatralik Wagners mag diese brutal zugreifende Expressionistenromantik mehr angemessen sein, zum dissonierenden Höllenspektakel gewisser Ganzmoderner mag man diese Kinophantastik ertragen; Mozart aber fordert feinere Hände, zärtlichere Herzen, eine edlere Einbildungskraft. Poelzigs talentvolle Rauschlust, die sich nicht ohne imposante Züge im Großen Festsaal, in der Dekoration der letzten Szene äußert, seine oft durchblickende Architektenfähigkeit

Digitized by Google



J. NUSSBAUM, MAINLANDSCHAFT
AUSGESTELLT IM FRANKFURTER KUNSTVERFIN

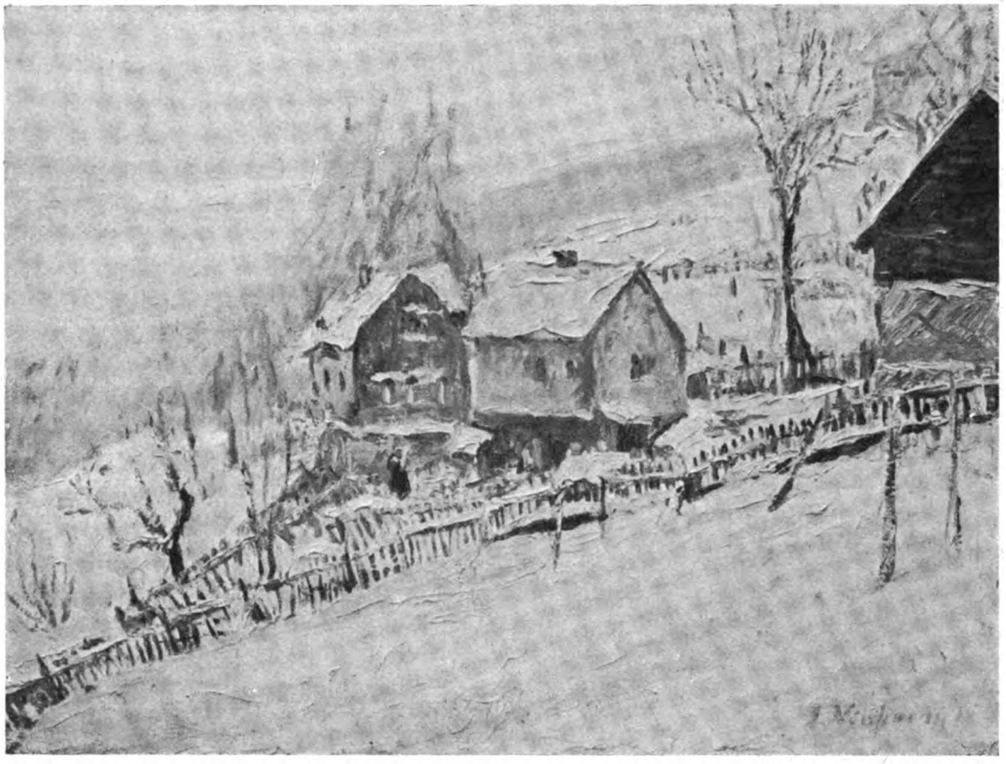
macht den Fall nur schlimmer. Denn sie unterstreicht die Distanz noch mehr. So kaskadenhaft Poelzig sein massiges, schaumiges Rokokoornament auch über den Zuschauer ausschüttet: es bleibt immer bemalte Pappe, anilinfarbig angestrahlt vom grell durch die Buntscheibe fallenden Licht.

Man stellt sich ohne Mühe vor, was Slevogt als Maler-Regisseur aus dem Don Juan gemacht haben würde, und was auch Hans Meid gelungen wäre. Beide leben mit allen Sinnen in der Musik Mozarts, beide haben die heiter-ernste Phantasie dafür, und beide wissen, daß das Wesen einer guten Theaterdekoration darin besteht, daß man sie in einer sehr angenehmen, in einer geistreich anregenden Weise nicht sieht, daß die Dekoration den Gestalten zur Folie werden muß. Bei Poelzig sieht man die Dekorationen allein; sie verschlucken die Menschen, die Handlung und die Musik. Es fällt einem dabei eine hübsche kleine Geschichte des klugen englischen Kunstschriftstellers George Moore ein. Er erzählt von einem Gespräch mit Beerbohm-Tree, der ja auch schon den modernen Regisseurwahn hatte: „Tree hat einmal meine Ansicht über die Theatermalerei im ganzen angefochten; ich fragte ihn da, wie lange er einen guten Turner ansehen könne. Tree war ein wenig vor den Kopf gestoßen. Ich sagte darum: ‚Na, ich dächte, einen Turner kann man etwa vier oder fünf Minuten betrachten'. Damit war er einverstanden. Danach fragte ich ihn: ‚Wie lange können Sie einen Veronese ansehen?' Er zögerte wieder. ‚Na, Veronese hat auf einer größeren Leinwand gemalt', sagte ich, ‚also sechs Minuten für Veronese'. Dann fragte ich ihn: ‚Und wie steht's mit Tintoretto? Der hat noch größere Bilder gemacht'. Tree antwortete: ‚Tintoretto, etwa sieben Minuten'. Ich war zufrieden. ‚Also Tree', sagte ich, Sie haben zugegeben, daß man ein Meisterwerk nur sieben Minuten auf einmal betrachten kann, und trotzdem verlangen Sie von mir, daß ich Ihre scheußliche, in Kalklicht getauchte Theaterklexerei zwei Stunden ansehen soll. Hat das Sinn und Verstand?'"

Vielleicht sind wir, die sich mit bildender Kunst beschäftigen, empfindlicher als andere. Uns aber treiben die neuen Regisseurkünste, die alles Optische der Bühne tendenzvoll brutalisieren (man nennt's Stilisierung und Monumentalisierung!) aus dem Theater. Und sieht und hört man nun gar, wenn man nach langer, langer Zeit die Staatsoper wieder einmal besucht, daß das Geld, das in erster Linie einer besseren Darstellung zugute kommen sollte, für solche fremdartigen, ausstattungshaften, marktschreierischen Dekorationen, für solche sehr begabten Abscheulichkeiten ausgegeben wird, so möchte man auch am Deutschland des Geistes verzweifeln.

Ich habe in der Don Juan-Aufführung schließlich die Augen geschlossen und dem Spiel des Orchesters zugehört. Da war es sehr schön. Karl Scheffler.

Digitized by Google



J. NUSSBAUM, WINTER. 1914
AUSGESTELLT IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN

NEUE BÜCHER

Adriaen van Ostade — die Radierungen des Meisters. Von Elfried Bock. Berlin 1922, Amsler & Ruthardt.

Mit seiner Radierkunst hat Rembrandt wenige Meister seiner Generation und der folgenden Generation zur Nachfolge gelockt. Von den eigentlichen Schülern und Imitatoren, wie Lievens, Bol und Vliet, abgesehen, haben die meisten holländischen Figurenmaler nicht zur Radiernadel gegriffen, selbst Jan Steen nicht, dessen Begabung einen Überschuß von Bildgedanken zu Tage förderte, der wohl dem illustrativen Schwarz-Weiß hätte zu gute kommen können. Gern radiert haben die Landschaftsmaler und die Tiermaler, Baulichkeiten wurden vorzugsweise dargestellt. Und diese Beschränkung im Thematischen zeigte sich wiederum, als im neunzehnten Jahrhundert die Radierung aus verständnisvoller Begeisterung für Rembrandts Kunst erweckt wurde. Meryon zeichnete Architekturen, Seymour Haden fast ausschließlich Landschaftliches. Im Porträt, sowie in der biblischen Erzählung hat Rembrandts Genie so hoch gegriffen, ist so weit über die Linie des Lernbaren und Faßbaren hinausgedrungen, daß sein Vorgang mehr abweisend als anregend wirkte. Was ihn zur Radierung drängte, die Lust an dichterischer Gestaltung seelischer Zustände und seelischer Beziehungen, war ganz und gar ein persönlicher Teil und nicht holländisches Stammgut.

Der einzige holländische Genremaler, der im Sinne Rembrandts, wenn auch in beschränktem Kreise, sein Gefühlsleben in der Radierung rein und vollkommen ausgedrückt hat, ist Adriaen van Ostade. Die vergleichsweise geringe Spannweite seines Talentes offenbart sich darin, daß er im Gegensatze zu Rembrandt, sowohl was den Gegenstand wie die Komposition und die Auffassung betrifft, in der Radierung nichts Anderes zu sagen hat als im Gemälde. Die Form der Radierung, die er wählt und, von Rembrandt lernend, ausbildet, sitzt seiner Erzählung wie angegossen. Der 1610 geborene Meister begann spät zu radieren. In Haarlem, wo er als Maler die entscheidenden Anregungen empfing, wies ihn niemand auf die Radierkunst hin. 1647 ist das älteste Datum, und von Ostades vielen undatierten Blättern sind wenige altertümlicher, ist keines erheblich vor 1647 entstanden. Offenbar kam der Anstoß von Rembrandts um 1647 schon zu beträchtlichem Umfang gediehenen Radierwerk. Ostades früheste Blätter sind tief geätzt, zeichnen sich durch starkes Helldunkel, durch kräftige Gegensätze von

Digitized by Google

J. NUSSBAUM, BILDNISZEICHNUNG. 1908
AUSGESTELLT IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN

Schwarz und Weiß aus. Später wird der Meister, zugunsten einer deutlichen Erzählung, heller und grenzt die Formen mehr linienhaft ab. Die ersten Versuche stehen dem Rembrandt-Vorbild am nächsten. Wie niemand vermochte auch Ostade nicht, dem Genie länger als eine kurze Wegstrecke zu folgen. Die Blüte Ostades, in der Radierung wie im Gemälde, fällt in die Zeit um 1650. Ein Beispiel geschlossener, gerundeter Gestaltung bei vollkommenem Einklange zwischen Inhalt, Komposition, Lichtführung und Technik ist die Spinnerin (B. 31) mit der Jahreszahl 1652. Später wird die Form hart, leer und nüchtern. Um 1650 grimassieren die Figuren nicht mehr, das Grelle, Fleckige und Unreine ist getilgt. Wie das Licht die bröckligen Mauern „malerisch" macht und die muffigen Stuben durchleuchtet, so verklärt gütige Menschlichkeit die Bauern und Kleinbürger, die mollig, betulich und genügsam in ärmlicher Verwahrlosung hausen. Das Örtliche paßt zu den Menschen, wie die dicken Kleider, in denen sie eskimohaft stecken.

Amsler & Ruthardt haben in der letzten Zeit mehrere Publikationen herausgebracht, die aus der Menge solcher Erscheinungen durch Vortrefflichkeit im Reproduktionstechnischen sowie durch guten Geschmack in der Ausstattung hervorstechen, so die Holzschnittbücher Dürers und eine Auswahl von Schongauers Kupferstichwerk. Sehr glücklich war ihr Gedanke, alle echten Radierungen Ostades — fünfzig an der Zahl — in guten Heliogravüren nachzubilden. Bisher gab es außer dem Rovinskischen Werk, das photographische Kopien aller Radierungen in allen „Zuständen" enthält und das zum Studium der „Zustände" unentbehrlich bleibt, keine befriedigende Gesamtpublikation der Ostadeschen Radierungen. Die Reproduktionen in dem neuen Bande werden dem Stilcharakter und dem Effekt der Originale weit besser gerecht als die Photographien Rovinskis.

Der Text von E. Bock enthält in knapper Form alles Wissenswerte und schildert die Eigenart und das Verdienst des Radierers zutreffend und eindringlich. Die vielen undatierten Blätter werden zwischen die wenigen datierten eingeordnet. Die Geistigkeit Ostades wandelte sich kaum in der langen Wirksamkeit, wohl aber seine Sehweise und dementsprechend seine Art zu radieren. Im einzelnen wäre eine genauere Datierung möglich, zumal da der Stilkritik eine Beobachtung der sich wandelnden Signaturform zu Hilfe kommt oder doch zur Kontrolle der stilkritischen Ermittlung dienen kann.

M. J. Friedländer.

EINUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, SIEBENTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. MÄRZ. AUSGABE AM 1. APRIL NEUNZEHNHUNDERTDREIUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

Digitized by Google

Digitized by Google

WILHELM LEIBL, BILDNISZEICHNUNG DR. JULIUS MAYR

MIT ERLAUBNIS DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, CHARLOTTENBURG

Digitized by Google

ZU LEIBLS ZEICHNUNGEN

VON

EMIL WALDMANN

Nennt man die Namen der großen deutschen Zeichner des neunzehnten Jahrhunderts und kommt an die Stelle, wo sonst der große Name Leibl steht, dann zögert man einen Augenblick. Natürlich, er ist ein großer Zeichner. Nur, daß es so gar keine Zeichnungen von ihm gibt! Von Menzel liegen tausende und abertausende von Blättern in der Sammlung der Nationalgalerie. Max Liebermanns Handzeichnungen zählen heute bereits nach tausenden und Max Slevogt kann auch die Hände nicht ruhig halten. Wer aber Leibl als Zeichner studieren will, weiß nicht, wo er das Material findet.

Es ist eigentlich eine nachdenkliche Sache, zu sehen, daß dieser große Meister der Form wenig oder jedenfalls nicht mit selbstverständlicher, leidenschaftlicher Gewohnheit gezeichnet hat; dieser Künstler, der in der Malerei die prachtvollsten Köpfe hinstellte, so meisterhaft modelliert, so gefühlvoll gezeichnet, so energisch gestrichen. Man denkt, diesem Manne müsse das Zeichnen, das „Reißen" mit der Feder besondere Freude gemacht haben. Dann aber erinnert man sich plötzlich, daß Courbet, im gleichzeitigen Frankreich der größte Maler der „Form", im Sinne von Tradition, auch so gut wie garnicht gezeichnet hat.

Allerdings gibt es von Leibl eine kleine Anzahl von Radierungen, meisterhaften Radierungen dazu, Radierungen, von denen R. Koehler ums Jahr 1890 schrieb, sie seien (was wir vergessen

Digitized by Google

WILHELM LEIBL, BILDNISZEICHNUNG SEINER MUTTER
UM 1868

MIT ERLAUBNIS DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, CHARLOTTENBURG

haben) ein Höhepunkt moderner deutscher Graphik überhaupt. Dieses Schwarz-weiß enthält nicht nur Kostbarkeiten, sondern auch Überraschungen: Derselbe Künstler, der nach dem denkbar höchsten Grade von Geschlossenheit in der Form strebte, und bei dessen Namen das Volk immer noch ausschließlich an das Kirchenbild denkt und an das gegossene Email der Oberfläche und an den „modernen Holbein", derselbe Künstler war so programmlos, daß er sogar in seinem Schwarz-weiß noch die heimliche Erkenntnis der Wahrheit nicht verleugnen konnte, jener Wahrheit, daß die Erscheinung, selbst jene Erscheinung der Form, die vor Wilhelm Leibl stand, etwas Bewegtes, Gleitendes, etwas von Licht und Luft und Atmosphäre in ewigem Schwingen Umspieltes ist. Einige seiner radierten Köpfe zeigen nicht nur eine scheinbar schnell hingeschriebene Augenblicklichkeit und Wechselhaftigkeit des Ausdrucks, sondern sie sind aus Nadelstrichen zusammengebaut, flüchtigen nervösen Nadelstrichen, Punkten und Flecken — nicht anders als die Pinselstriche, die Farbkommas, der Impressionisten. In Manets Radierung von den „Gitanos" steckt viel mehr Ingres und Linientradition, als man Holbeinsches in Leibls „Wopfner-Kopf" entdecken könnte.

Aber dennoch, Leibl, nur gekannt in seinen Radierungen und seinen Zeichnungen, wäre beinahe so ungekannt, wie Delacroix, wollte man ihn nur nach seinen graphischen Arbeiten beurteilen, eine wohl interessante aber mehr oder weniger anonyme Größe wäre. Wogegen Menzel, auch wenn er keine seiner Herrlichkeiten gemalt hätte, immer noch, auf der Basis seiner „Griffonnagen", einer der größten Künstler seines Jahrhunderts bliebe.

Daß Courbet und Leibl wenig und eigentlich nur gelegentlich gezeichnet haben, daß Trübner in seiner beneidenswerten Ruhe einfach zu faul zum Zeichnen war (wie er denn am Staedelschen Kunstinstitut als Inhaber eines Meisterateliers seufzte, wenn er jemand zeigen sollte, wie man zeichnet); — dies alles beweist nicht, daß sie es nicht gekonnt hätten, sondern nur, daß diese großen Maler der Form immer gleich mit dem Pinsel auf die Leinwand zeichneten und die Form mit dem farbigen Pinselstrich sinnlich noch erschöpfender suggerierten, als mit der blitzenden Abstraktion des Schwarz-weiß. Die „probité de l'art" wie Ingres die Zeichnung nennt, äußert sich bei Leibl immer seltener auf einem Blatt Papier mit dem harten Bleistift und immer häufiger in der malenden Bewegung des Pinsels, die, zum Beispiel, einer feinen Bewegung eines weichen Augenlids nachgeht.

Was Leibl in seinem Leben an Zeichnungen schuf, bedeutete ihm selbst nur sehr selten etwas Wichtiges und für sich allein Vorhandenes. So meisterhaft manche seiner Blätter sind, sie waren, soweit sie überhaupt, etwa als Bildniszeichnungen, Selbstzwecke waren, für sein Urteil Nebenwerk in seinem Schaffen. Gewiß hat er die feine Bildniszeichnung seiner Mutter, wenn er sie später kritisch prüfte, für gut befunden und vielleicht hat er sie geliebt, weil er seine Mutter liebte. Aber hätte ihm jemand gesagt, in diesen gesenkten Augen und diesen ausdrucksvollen Händen sei etwas von jener Stärke der Charakteristik am Werke, die des jungen Rembrandt Radierung nach seiner alten Mutter erfülle, so hätte Leibl dies wahrscheinlich ebenso heftig abgelehnt wie jenen Vergleich mit

Digitized by Google

WILHELM LEIBL, BILDNISZEICHNUNG FRAU v. POSCHINGER

MIT ERLAUBNIS DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, CHARLOTTENBURG

Velasquez in dem berühmten Briefe an Herrn Roßner-Heine. Was dies ausgezeichnete Blatt so hervorragend macht, ist keine Virtuosität und keine frühe Meisterschaft sondern vielleicht wesentlich das Menschliche, das hinter ihr steht. Man fragt sich nun neugierig, ob nun nicht aus jenen Jahren viele so herrliche Zeichnungen existieren. Sie existieren nicht oder nur in der Phantasie. Was sonst da ist aus jenen Jahren, erscheint seltsam befangen. Leibl war in den ersten Jahren seines Schaffens überhaupt kein sehr bedeutender Künstler, auch als Maler nicht. Abgesehen von einigen

Digitized by Google

WILHELM LEIBL, SPINNSTUBE. ZEICHNUNG UM 1895

MIT ERLAUBNIS DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, CHARLOTTENBURG

erstaunlichen Ausnahmeleistungen wirkt sein Schaffen anfangs etwas trocken und nüchtern und gut gemeint; aber Zeichnungen von Wasmann sind besser. Ein Skizzenbuch aus jenen ersten Akademiejahren, das er mit Freunden gemeinsam hatte, ist unerschöpflich, nicht wegen künstlerischer Genüsse, sondern wegen der Möglichkeit des Ratens: „Wer ist's?". Derart intime Bildnisse wie das seiner Mutter, sind selten in seinem Werk und detaillierte Bildniszeichnungen, die er in seiner Jugend natürlich machte, wie jeder sie machen mußte, werden immer seltener, je älter er wird. Wenn ihn jemand menschlich interessierte, griff er kurz entschlossen zu einem Mahagonibrett und zum Borstenpinsel. Auch über sein ganz prachtvolles mit der Feder gezeichnetes Selbstbildnis, so zügig hingeschrieben, als wolle es die Manieren von Anders Zorn verspotten, soll man sich keiner Täuschung hingeben: Dieses Meisterwerk ist nach einer Photographie hergestellt.

Die weitaus größte Zahl seiner Zeichnungen fällt unter den Begriff „Vorbereitungen". Leibl legte sich zeitweise gern das Arrangement eines Bildes mit der Kohle auf dem Papier fest. Wie die Figur im Raume steht, eine Notiz. Wie die Figuren als Größe und Entfernung zu einander stehen; wie ein Kopf den andern überschneidet; wie ein Bildnis in die Fläche gerückt werden soll, — all dergleichen schreibt er sich gelegentlich auf, in großen Strichen, mit der Kohle fest die Schattenpartien des Hintergrundes zustreichend, und wenn es nicht schnell genug geht, bricht er die Kohle ab und nimmt das Stück quer und führt es auf und ab. Er zeichnet nicht verweilend wegen der augenblicklichen Schönheit einer Erscheinung, wie Liebermann tut, nicht um etwas Sichtbares der Vergessenheit zu entreißen, wie Menzel tut, nicht, weil ihm da plötzlich etwas Schönes eingefallen wäre, wie Slevogt, sondern er zeichnet, weil er ein Bild malen will. Nun kann er aber, da er

Digitized by Google

ein großer Künstler ist, es nicht verhindern, daß diese Notizen sehr schön werden; die Leute, deren Köpfe er in dem engen Zimmer zusammenrückt, haben, als er sie schnell fixiert und doch einen Kopf und ein Auge andeuten muß, energische Formen und lebhaften Ausdruck bekommen, um

lichkeiten auf jener Zeichnung. Die Komposition, aus der dann das etwas zu vollkommene Gemälde des „Zeitungslesers" entstand, verrät einen sehr großen Maler, ebenso groß wie den Maler der jetzt in Darmstadt befindlichen (ehemals Wilhelm Trübner gehörigen) Farbskizze dazu, der nicht nur

WILHELM LEIBL, IN DER KÜCHE. ZEICHNUNG UM 1895
MIT ERLAUBNIS DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, CHARLOTTENBURG

das Mädchen herum, das da am Spinnrad sitzt, wob undurchsichtig-durchsichtige Atmosphäre, so daß sie ein wenig undeutlich erscheint; das war der blaue Dunst da in dem Zimmer, der dann im Bilde „In der Küche" als blauer Rauch wiederkommt, und von dem man nicht recht weiß, ob er wirklich so schön ist wie die zarten Undeut-

auf münchnerisch lose über die Flächen schummerte, sondern aus dem farbigen Schummer prachtvoll feste und bewegte Gestalten hervorwachsen ließ. Aus mancher dieser Zeichnungen strömt eine aufregende große Lebendigkeit. Die Eindeutigkeit des Dastehens seiner Menschen reißt mit, wie jenes Dastehen seines rothaarigen letzten Mo-

Digitized by Google

dells, der „Wabn", und das Weben des Lichts in Blättern wie mit dem Spinnrad, aus jener Epoche, da sich Leibls Malerei, in seinen Bildern ein wenig starr geworden, sich mit dem Studium des Atmosphärischen einließ, hat bisweilen etwas sehr Stimmungsvolles, das einem vertraut vorkommt. Man schaut auf und fragt sich, woher es einem denn vertraut vorkommt, um schließlich einzusehen, daß man es von nirgend woher kennt; daß es diese Art vorher nicht gibt, daß Nicolas Maes in dieser Art des Dämmerns anders ist und Rembrandts Helldunkel ganz etwas Anderes, viel Geheimnisvolleres. Daß hier der neue schöne Wert liegt, den Leibl, der Zeichner in die Welt brachte.

Die „Wabn" steht hart da, fest gegen das Dunkel gesetzt; daß sie rotblond war und einen wunderbar zarten rosigen Teint hatte, blitzblaue Augen und zwei von Leibl sehr, sehr bewunderte schöne Hände, sieht man auf dem Blatte nicht. Es ist eben nur eine Vorbereitung. Nicht ganz so wenig wie eine Arrangementskizze, aber doch etwas so; und vielleicht durfte die Wabn sie im Anfang mit nach Hause nehmen, um Stellung zu üben. Die Vorbereitung sagte beinahe alles über die Form aus, was sich über sie aussagen läßt und noch einiges dazu, was nachher im Bilde ganz anders wird. Wie schön das Blatt wäre, wenn wir das Bild nicht kennten, wissen wir nicht; wir wissen nur, weil dies bildmäßig gesehen ist, daß es weit, weit mehr bedeutet als eine gewöhnliche Modellstudie. Solche Zeichnungen aus dem letzten Jahrfünft von Leibls Schaffen, ehe er an seinem Herzleiden starb, sind besonders konzentriert und einfach, ihnen fehlt das hie und da etwas Wirre, das so bezaubernde Wirre, das sein Strich um 1890 herum hat; wo er manchmal, wie in der Wut, dazwischenfährt mit seiner Kohle. Aber sie sind selten. Dieser neue Frühling, der seiner Kunst noch erblühte, ward ja betrogen um seinen goldenen Sommer und das Schönste von damals blieb Verheißung.

Aber vielleicht hätte Leibl, auch wenn er gesund geblieben wäre, auch später seine Gewohnheit, nicht zu zeichnen, nicht geändert. Wenn es ihm künstlerisch gut ging, rührte er monatelang, jahrelang, den Stift nicht an. Es ist doch kein Zufall, daß man fast immer, wenn man von einem zeichnerischen Meisterwerke Leibls hört, hinterher erfährt, es sei eine „Wildschützenzeichnung" gewesen. Wildschützenzeichnungen allein machen mehr als die Hälfte des ganzen Bestandes an Leibl-Zeichnungen überhaupt aus. Und die meisten, fast alle, sind ganz prachtvoll. Er hat gerungen und gekämpft mit der Erscheinung, mit der Gruppe, mit den Gestalten, mit den Köpfen, immer wieder von neuem. Er wollte es zwingen mit aller Gewalt (und hat es dann ja mit aller Gewalt zum Scheitern gebracht), er mußte ganz nah heran an diese ungeheure Stärke und Energie der Erscheinung in diesen Burschen, ihnen nun seine ganze eigene Kraft und seine eigene wilddiebhafte Beweglichkeit entgegenzusetzen.. Er kämpfte wie ein Verzweifelnder um die Gleichsetzung, und merkte, tragisch verblendet, nicht, daß alles im Gleichgewicht war, alles, außer diesem dummen Zimmer, das eben zu klein war. So fing er immer von Neuem an. Was der Maler in seinem Trotz und vielleicht durch seinen Trotz verlor, gewann der Zeichner, und immer noch freiheitlichere, immer noch größer hingesetzte Blätter, auch im Format so imposant wie nichts sonst von ihm, entstanden. Die Wildschützenzeichnungen bedeuten in Leibls zeichnerischem Werk den Höhepunkt. Einen Kopf als Masse so zusammenhalten und als Ausdruck so in Bewegung setzen, mit wenig Strichen, aber dieses wenige nicht als Karikaturisten-Stenogramm, sondern mit sparsamen ganz großen und bisweilen groben Mitteln; und in all dem Stab- und Pfahl-Werk dann noch Augen, die blicken und Münder, die zucken, — das war, in dieser Mischung von Furie und von Beherrschung, doch wieder nur Wilhelm Leibl, mit seinem großen, schönen Fanatismus um den Menschen, um die menschliche Gestalt. Dieser Fanatismus zeitigte, nachdem für Leibl die Tage des Glücks vorüber waren, manchmal herrlichste Dinge, wenn auch oft unter Opfern. Er malte manchmal gleichsam wie aus Trotz und biß sich in die Fäuste, wenn er scheiterte. Aber als er die glasigen Bilder aus dem Anfang der neunziger Jahre malte und aus purer Verzweifelung sogar einmal eine Landschaft, auch zeichnerisch versuchte, die er nicht konnte, damals entstanden dann, neben diesen Opfern, jene Innenraum-Zeichnungen mit ihrer hellen Dämmerung und ihrer silbernen Stimmung im Licht. Und als er im Wettstreit mit Frans Hals, den er nicht kannte, aber den er glühend verehrte, um Hans Holbein zu entgehen, so furcht-

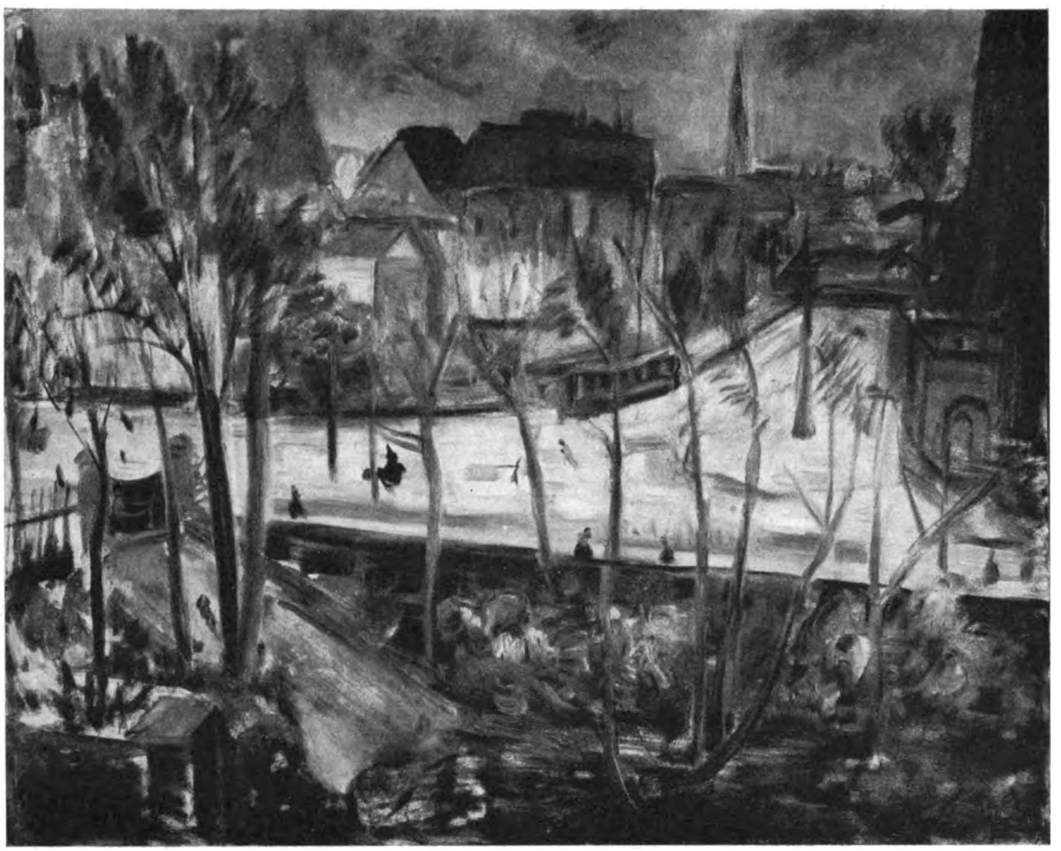
Digitized by Google

bar scheiterte, daß er selbst später das Bild zerstörte, da entstanden die Wildschützenzeichnungen. Gleichsam als Ausgleich für das Opfer, das er seiner Malerei brachte, sind sie, in ihrem Reichtum und ihrer Zahl und ihrer Größe, ein Höhepunkt seiner Kunst, ein Höhepunkt, ohne den seine Zeichenkunst ihres eigentlichen Zentrums entbehrte.

WILHELM LEIBL, STUDIE ZU DEN „WILDERERN". ZEICHNUNG UM 1880

MIT ERLAUBNIS DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, CHARLOTTENBURG

Digitized by Google



RUDOLF GROSSMANN, LANDSCHAFT

RUDOLF GROSSMANN ALS MALER

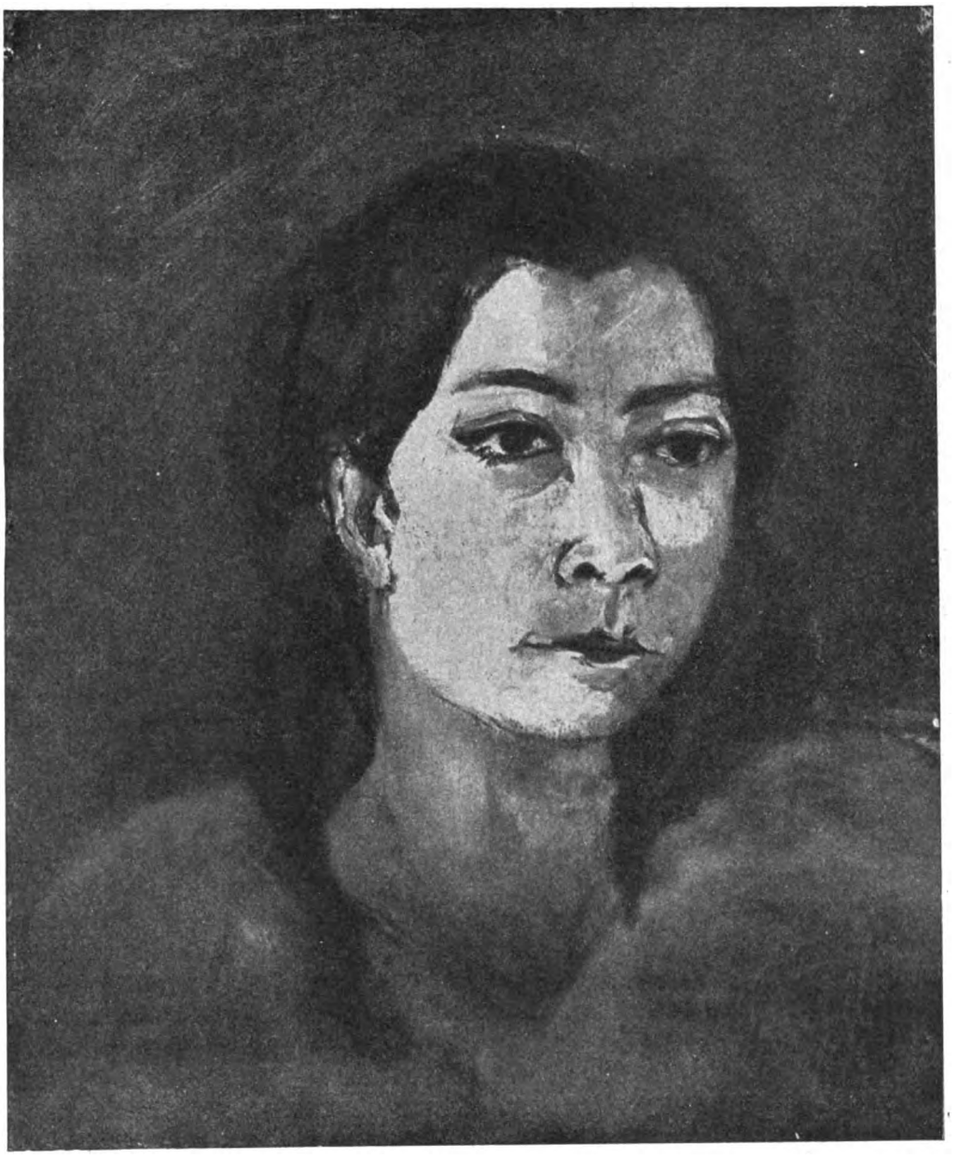
VON

v. ALTEN

Großmanns Bedeutung liegt weniger in seiner Fähigkeit Witziges mit Grazie zu sagen, oder in der Güte seines kultivierten malerischen Handwerkes, als darin, daß er einer der wenigen ist, die „Bilder" malen. Er fühlt, daß es nicht darauf ankommt mehr oder weniger ekstatischen oder sentimentalen Empfindungen Ausdruck zu geben, daß ein Bild malen etwas ganz anderes, spezifisches ist, daß es heißt eine in sich selbst harmonische Welt zu schaffen. Das liegt ihm im Blute. Und so gelingt ihm scheinbar ohne Anstrengung, mit gelassener Selbstverständlichkeit, was wesentlich stärkere Begabungen und entschlossenere Charaktere vergeblich erstreben.

Großmann ist von der Tradition getragen. Auch wenn man nicht wüßte, daß er acht Jahre in Paris war und zum Kreise des Café du Dôme gehörte, würde man sie im wesentlichen in Frankreich suchen. Höchst unbedenklich — ein Zeichen innerer Stärke — steht er den fremden Einflüssen gegenüber. Daß er an Cézanne nicht vorüberging, teilt er mit fast allen, daß Toulouse-Lautrec und

Digitized by Google



RUDOLF GROSSMANN, BILDNISSTUDIE (KREOLIN)

Digitized by Google

RUDOLF GROSSMANN, NÄHENDE FRAU

auch Daumier ihn anzogen, mit vielen seiner Generation. Persönlicheres verrät sich, wenn man bemerkt wieviel er Bonnard, diesem bei uns fast vergessenen, so ausgesprochen pariserischen Maler, verdankt. Gern wird Pascin, der neben Bonnard, für Großmanns Entwicklung bestimmend wurde, gegen ihn ausgespielt. Mag er, namentlich als Zeichner, das größere Talent, die zielbewußtere Energie sein, Großmann ist mehr Maler, und mehr Künstler.

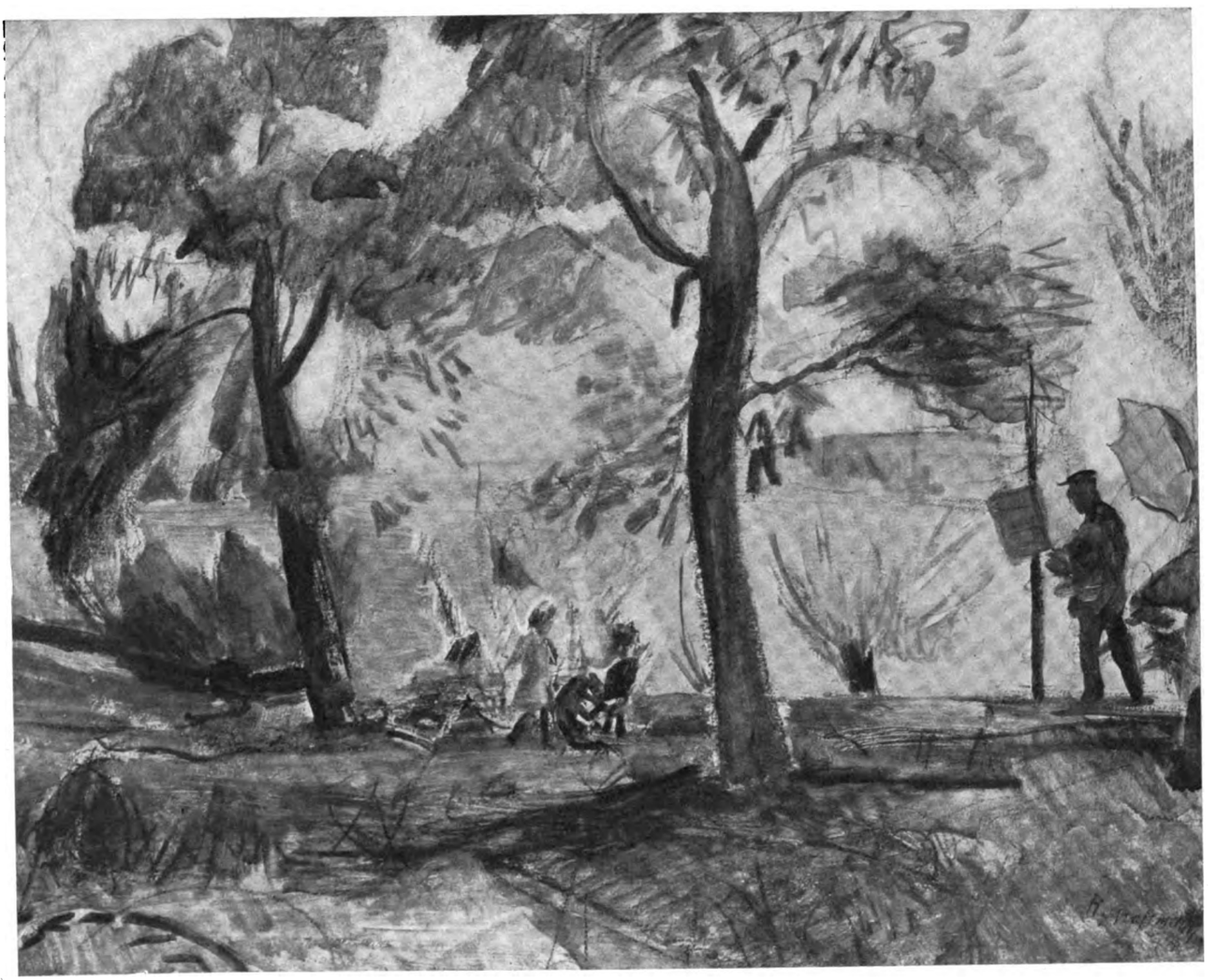
Seine Popularität verdankt er seiner Graphik, dem Geist und Charm seines Striches, der grotesken Komik seiner Situationserfassung und Physiognomik, der „blague", mit der er dieser Welt gegenübertritt.

Auf die Bedeutung Großmanns als Landschaftsmaler zeitig hingewiesen zu haben, ist das Verdienst Schefflers. Seine Landschaften haben etwas merkwürdig Unwirkliches. Wenn man eine seiner Vorstadt- oder Badeortstraßen betrachtet, ihre blockartig wie Kinderspielzeug unter einem romantischen Himmel hingesetzten Häuser, die geistreichen Flecken der wie aufgestörte Ameisen hin und hertaumelnden Passanten, so könnte plötzlich jemand um eine der so schön gemalten sandgelben oder grauen Häuser mit den grünen Jalousien biegend, mit dem Knöchel an sie klopfen und grinsend uns beweisen, daß das alles nur bemalte Leinewand sei: Nicht „echt", nur Theater. Darauf würden die Vielen sich sittlich entrüstet abwenden, wie Kinder, denen man sagt, daß die Geschichte Dornröschens oder Schneewittchens nicht „wahr" sei, sie nicht mehr hören wollen. Die Wenigen wissen, daß es nicht auf Wahrheit in diesem Alltagssinne ankommt, sondern daß das Kunstwerk seine eigene nur ihm eigentümliche Wahrheit haben muß, um zu sein.

Es gibt unter den Straßenbildern, neben manchem etwas schnell fertig gemachten, kleine Perlen. So die Straße in Knoke von 1906 und die kleine Fischhalle, — beide in Bremer Privatbesitz —, oder die Ansicht aus Zehlendorf in der Bremer Kunsthalle. Alles erscheint da nicht nur geistreich, sondern mit jenen glücklichen Augen gesehen, denen die Dinge immer wieder neues und schönes Erlebnis sind. Er zeigt uns den Reiz, den die moderne Stadt in all ihrer abgründigen Häßlichkeit, ihrer inneren Sinnlosigkeit und jahrmarktsmäßigen Lächerlichkeit hat. Es schadet nichts, daß dabei hier und da Bonnard oder Pascin Pate gestanden. Sie sind nur äußere Anlässe gewesen, die Großmann großmannsch sehen lehrten.

Bisweilen hebt sich sein spielendes Talent zu unerwarteter Größe Wie er die von 1908 datierte Landschaft von Nieuport malt, daß die erstarrten Wellen der Dünen aus edlem Metall getrieben erscheinen, unendlich fest und voll rauschender Bewegung, keine leere Stelle vorhanden ist, am Horizonte Häuser und huschende Segel lockend wie eine Fata morgana auftauchen, alles von derselben Intensität quellenden Lebens durchpulst wird, ist eine letzte Lösung. Ähnliche Höhe erreicht eine Landschaft mit Fluß, die 1921 am

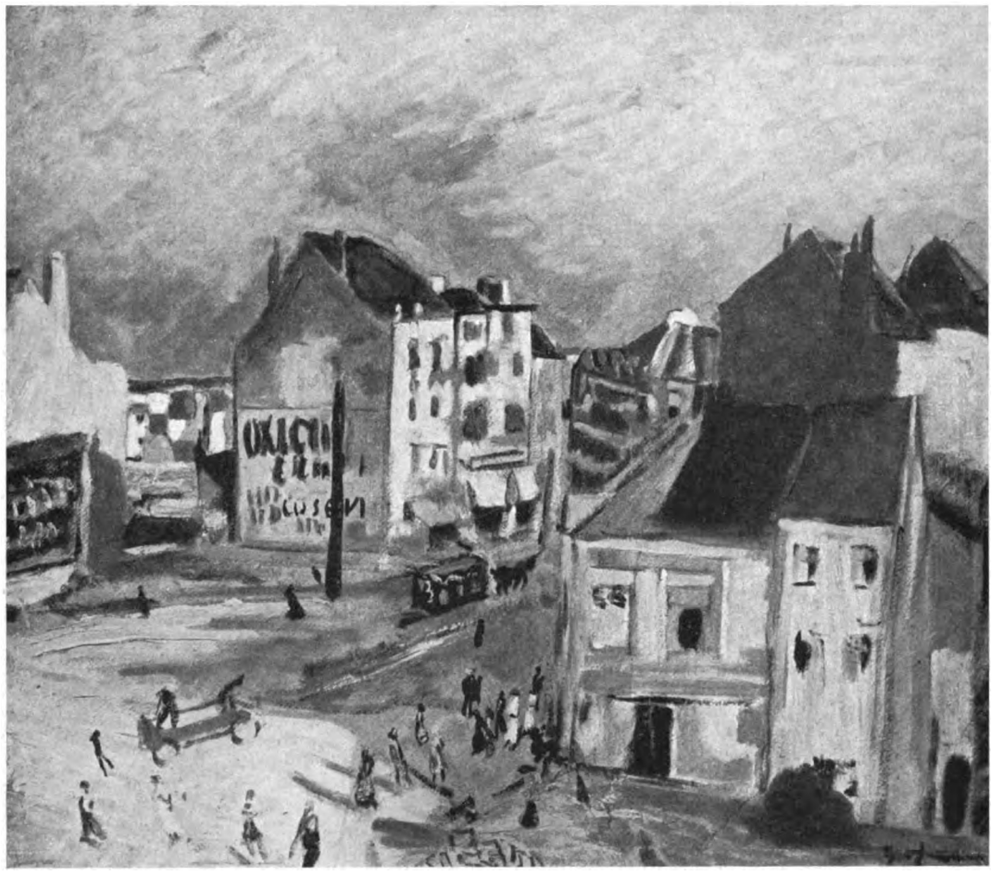
Digitized by Google



RUDOLF GROSSMANN, LANDSCHAFT AM BODENSEE. 1922

BREMEN, KUNSTHALLE

Digitized by Google



RUDOLF GROSSMANN, STRASSE IN KNOKE

Lehrter Bahnhof ausgestellt war. Es ist ein Bild voll empfindsamer Lyrik. Sehr gefühlt die blaue Kurve des Wasserlaufes, die öffnend und melodisch durch das Grün der Waldberge biegt, in das spärliches süßes Rosa und kultiviertes Violett einfließen. Daß das Bild an Renoir erinnert ist nur ein Lob. Es tut es mehr durch seine Qualität, als durch die Mittel, mit der diese erreicht wurde.

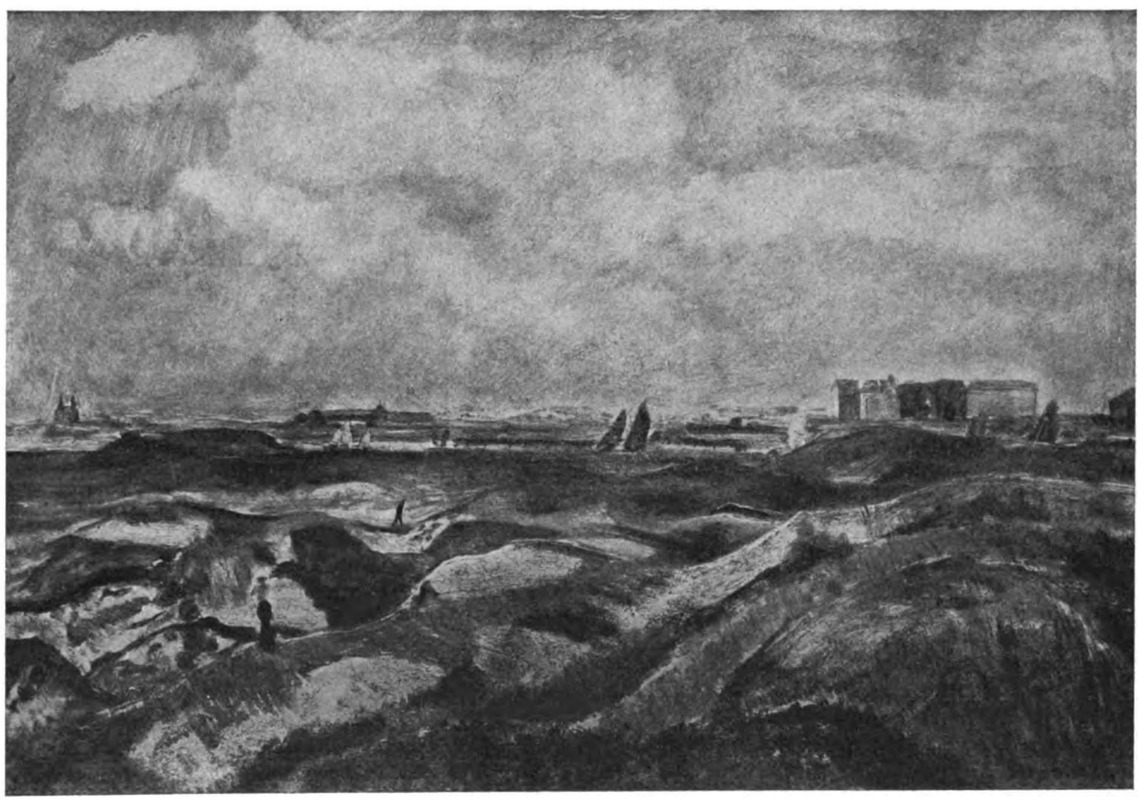
In einer Gruppe zwischen 1912 und 1915 entstandener Landschaften, die meist mit Motiven aus Partenkirchen bestritten wurden, spürt man, daß Bruegel, besonders seine Wiener Jahreszeitenbilder, ihm starken Eindruck gemacht haben. Nicht nur der Aufbau solch eines Bildes mit dem Repoussoir des Vordergrundes, dem bildeinwärtsführenden Weg oder Bergzuge, auch die manchmal merkwürdig stumpfe braune Farbengebung erinnern an ihn. Nicht in eklektischem Nachempfinden, durchaus natürlich entwickelt sich dieses Verhältnis zu Bruegel aus ihm selbst heraus. Seiner fast kindlichen Freude am Vielgestaltigen, Spielzeughaftem, seiner romantischen Art, mußte der alte Meister ein Weg zur Auffindung eigener schlummernder Möglichkeiten sein. Wie er da Häuser einer zusammengedrängten Schafherde gleich sich lagern läßt, winterlich entlaubte Bäume ihre Masse unterbrechen und wieder binden, in sehnsüchtigen Linien Tal und säumende Berge in die Tiefe schwingen, das ist von einer zwingenden Einheit und Bildhaftigkeit des Erlebens.

Die Gemälde werden in den letzten Jahren immer schönfarbiger. In der Uferlandschaft mit dem Maler, die die Bremer Kunsthalle kürzlich erwarb, klingen rein als Materie reizvolles Grün, Blau und Rosa zu einem Akkord zusammen, der, das Süßliche beinahe streifend, durch die geschmeidige Sicherheit, mit der diese Gefahr überwunden wird, von verführerischem Zauber ist.

Digitized by Google

Wo der Maler Großmann die menschliche Figur gibt, spürt man den Karikaturisten, der der Graphiker ist. Eine „Badeanstalt" etwa bevölkert er mit grauen Akten von einer merkwürdig eckigen etwas lächerlichen Magerkeit, die sich frierend zusammenziehen, oder auf einem violetten, raffiniert abgestuften Boden vor dem Grau-Weiß der Holzplanken lagern. Seine Menschen sind höchst persönlich gesehene Gewächse, die aber stets organisch gefühlt sind. An einer Atelierszene reizt ihn vielleicht zuerst der groteske Gegensatz der massigen Rückseite des im Vordergrunde sitzenden Malers zu seinem puppenhaften Aktmodelle im Hintergrunde, aber unter seiner glücklichen Hand wird nicht ein Witz, sondern ein Bild daraus. Und so ist es auch bei seinen Porträts. Das Bizarre oft Bösartige seiner Charakteristik steigert sich hier bisweilen zu einer aus dem Objekt geborenen, originalen Monumentalität.

Großmann's Leistungen sind merkwürdig ungleich. Immer wieder verstimmt Unfertiges, ein zu schnelles Genügen. Oder man ist beunruhigt über diesen oder jenen Trick, der zwar immer geschmackvoll und lustig ist, aber immerhin ein Trick. Man hat das Gefühl die letzten Möglichkeiten dieses begnadeten Talentes seien nur selten ausgeschöpft. Doch überwiegt dieses alles die Freude darüber, daß es jemanden gibt, dem alles zum Bilde gerät, wie einem alten Meister, und daß unter seinen Bildern Kostbarkeiten sind.



RUDOLF GROSSMANN, DÜNENLANDSCHAFT IN NIEUPORT

Digitized by Google

ADOLF MENZEL, STUDIENZEICHNUNGEN

AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE. MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

MAX LIEBERMANN IN MÜNCHEN.

Im August zeigte die Moderne Galerie Thannhauser in einer liebevoll gemachten Ausstellung Arbeiten Slevogts; im März hat sie eine große und schöne Ausstellung von Werken Liebermanns folgen lassen. Sie fühlt die höhere Verpflichtung des Kunsthandels. Was besonderen Hinweis verdient, weil heute nur noch wenige Kunsthandlungen die großen Unkosten tragen mögen oder können, die entstehen, wenn ein Künstler mit einer guten Ausstellung geehrt werden soll, weil der Kunsthändler immer seltener wird, der sich, über den Handel hinaus, seiner Mission bewußt bleibt. Mit dieser Ausstellung, die als Ehrung für den fünfundsiebenzigjährigen Liebermann gedacht war, hat die Moderne Galerie Thannhauser ihrem Prestige wesentliches hinzugefügt.

Für Liebermann muß es ein eigentümliches Gefühl sein, seine Bilder in München zu wissen. In der Stadt, wo er einige seiner wichtigsten Arbeitsjahre verbracht hat, wo der „Jesus im Tempel" (leidenschaftlich damals umstritten), die „Schusterwerkstatt", das „Altmännerhaus", die „Bleiche", das „Münchner Bierkonzert" und andere Bilder, die für die neue deutsche Kunst grundlegend wurden, gemalt worden sind. Es liegt etwas Symbolisches über dieser Ausstellung. Das hat Liebermann auch wohl gefühlt, und er hat darum viel für das Gelingen getan, indem er eine Anzahl jener kostbaren Studien hergegeben hat, die sonst bei ihm im Atelier hängen, und indem er einige neuere Familienbilder ausgestellt hat, die seine Wohnung bisher noch nicht verlassen hatten. Liebermann hat München sehr gut behandelt.

Unter den Arbeiten aus den achtziger Jahren — also aus der Zeit, als München Liebermanns Hauptquartier war — sah man eine mit wundervoll zarter Bestimmtheit gezeichnete, in Grau und Rosa kostbar schimmernde Studie zu den „Klöpplerinnen"; man sah eine Skizze zu den „Waisenmädchen", in der, unter der Eingebung des Augenblicks, der „lebende Punkt" mit überraschender Knappheit getroffen erscheint; es war ein kleines Fleischstilleben da, das als Meisterwerk eines zurückhaltenden, aber unendlich reichen, sinnlich schmeichelnden Kolorismus angesprochen werden

Digitized by Google

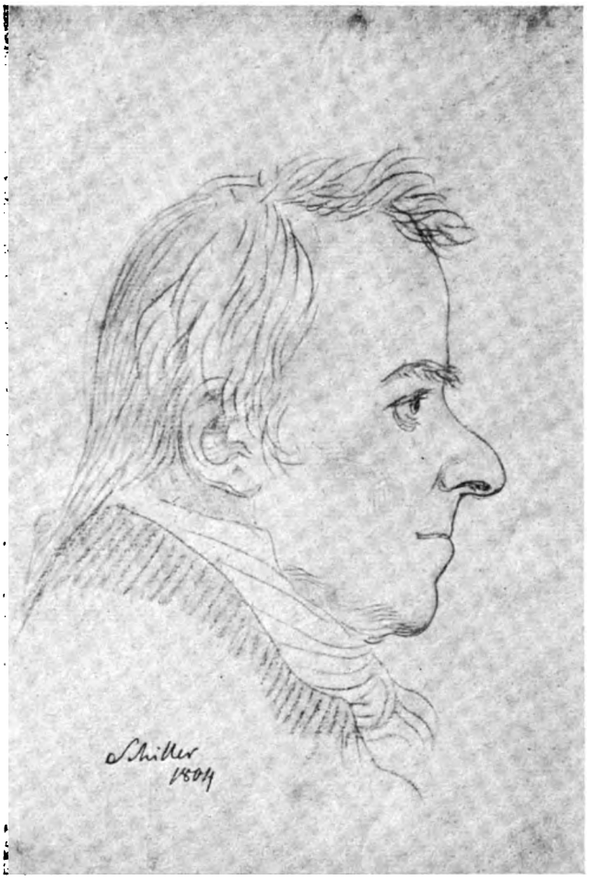
muß; daneben hing das zur selben Zeit etwa entstandene, im Jahre 1906 aber an Hand und Ärmel leicht übermalte Bildchen der „Frau im Bett", das durch die Verteilung der farbigen Akzente und durch den spontanen Vortrag hinzureißen weiß; und endlich war das „Mädchen an der Truhe" da (1888), ein Bild von so reifer malerischer Haltung — vor allem in der Gestalt der kleinen Tochter — daß man es neben Bilder unserer alten Meister hängen könnte.

Die lange Reihe der Strand- und Seebilder war in der Ausstellung vertreten durch eine breit und rapid gemalte Studie badender Männer, durch ein „Junges Mädchen am Strande", einem Bild, in dem die prachtvoll behandelte Materie zum Träger der Stimmung wird, durch einen „Reiter am Strande", dessen Silhouette dunkel vor einem herrlich bewegten, dunstigen Meere steht, durch ein mit höchster und lebendigster Kultur aus Grau, Weiß und zarten Fleischtönen aufgebautes Bild von Badenden in der Brandung, und durch eine pastellartig wirkende Studie zu dem in einer Breslauer Privatsammlung befindlichen Bild „Nach dem Bade". Alle diese Meeresbilder haben eine eigene, auf Anschauung beruhende, die Wahrheit ergründende Romantik.

Besonders reich war die Ausstellung an Familienbildern. Man sah aus der früheren Zeit das bekannte große Pastell der Gattin im Schaukelstuhl, die in farbigem Licht herrlich funkelnde, Menzel übermenzelnde Gouasche der Gattin auf dem Sofa, ein schönes Aquarell der jungen Tochter im roten Kleid, und das große Pastell der Tochter mit einer roten Puppe. Drei Bilder der letzten Jahre stellen sodann die kleine Enkelin dar: eine Wärterin neben dem am Tisch spielenden Kind, Frau Liebermann, die Enkelin auf dem Schoß, und die Enkelin stehend an einem Tisch. Diese drei Bilder sind sehr hell; sie sind aus Weiß entwickelt und haben den leichten verklärten Altersstil. Etwas Schwebendes ist in der Malerei, Zärtlichkeit über eine Distanz hinweg, wie sie dem Alter natürlich ist.

Unter den ausgestellten Gartenbildern war besonders schön die Darstellung eines Stücks der Wannseer Gartenterrasse im Sonnenlicht vor dunkler Laubwand, und das Motiv der Hauswand, vor der sich rote Blumenbeete ausbreiten, während auf dem Wege die Wärterin mit dem Kind spielt. Neben der lyrischen Entkörperung dieser Gartenbilder wirkte die Tonskala eines „Gemüsemarktes in Delft" (1907) herbe, kräftig und kühn. In den Gartenbildern ist mehr Sensitivität, in dem „Gemüsemarkt" ist mehr Kraft.

In der Mitte der Hauptwand hing der „Jäger mit Hunden". Wohl um seiner dekorativen, seiner „münchnerisch" anmutenden Werte willen; in der Mitte der zweiten Schauwand hing das Selbstbildnis von 1918. Es stellt den Künstler mit der Palette in weißer Jacke dar, ist ganz auf Grau und Gelb gestimmt, sehr schön gemalt, aber etwas gezwungen



JOH. G. SCHADOW, BILDNISZEICHNUNG FR. SCHILLER
AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE

im Ausdruck. Daneben sah man das bekannte Bildnis Dr. Lindes, das Bildnis Thannhausers (1918), das zu den guten Bildnissen Liebermanns gehört, und die tonreiche Studie eines Offiziers in Feldgrau. Dem Bildnis Einsteins begegnet man in letzter Zeit oft in den Ausstellungen. Es gehört aber nicht zu Liebermanns glücklichen Arbeiten; der Gelehrte ist zu „bedeutend" aufgefaßt, darunter hat die malerische Bedeutung gelitten.

Pastelle und Zeichnungen rundeten die Ausstellung noch mehr zu einem lebendigen Ganzen. Als ein lebendiges Ganze wird sie denn auch in der Erinnerung der Besucher bleiben, einerlei ob sich diese zu Liebermann freimütig bekennen oder ob sie das dunkle Gefühl seiner Bedeutung zu verdrängen suchen. Wahrheit und Schönheit lassen sich nicht dauernd verdrängen.

Karl Scheffler.

Digitized by Google

UNSTAUSSTELLUNGEN

ZÜRICH

Im Kunsthaus war im März eine sorgfältig behandelte, gutgehängte Ausstellung von Bildern, Aquarellen und Zeichnungen Max Pechsteins zu sehen. Das Unternehmen war gefährlich für Pechstein, denn nur wenige Künstler vertragen Kollektivausstellungen solchen Umfanges. Am gefährlichsten können sie Malern werden, die so ungleich arbeiten wie Pechstein. Die Art der Aufstellung hat die Gefahr aber gebannt. Wo die Bilder im einzelnen versagten, da wirkte die ganze Bilderwand mit jener heiteren Dekorationsfülle, die dem sinnlichen Talent Pechsteins eigentümlich ist.

Im Kunstsalon Wolfsberg sah man zur selben Zeit eine vorzügliche Ausstellung französischer Graphik des neunzehnten Jahrhunderts. Es waren eigentlich alle Blätter in guten Drucken da, die unsere Kupferstichkabinette in ihren modernen Abteilungen mit Stolz zu zeigen pflegen. Besonders schön und reich vertreten waren Corot, Daumier, Delacroix, Manet, Millet, Renoir, Rodin und Lautrec. K. Sch.

BERLIN

Wenn man in der Ausstellung der Berliner Sezession vom vorigen Jahr eingeschlafen und in der diesjährigen erst wieder erwacht wäre, so würde man kaum merken, daß man sich in einer andern Ausstellung befindet. Nur vor Corinths Bildern würde man's merken, denn sie allein sind etwas Individuelles, das sich einprägt. Im übrigen ist es nicht belangvoll, ob Waske, Heckendorff, Kohlhoff, Krauskopf, Büttner, Rössner, etwas mehr so oder mehr so malen, ob Spiro, Linde-Walter, Klossowski, von König dieses oder jenes Motiv in dieser oder jener Malweise darstellen. Sehr respektable Leistungen zum Teil; viel äußeres Können, zuweilen auch Geschmack und wahre Einsicht. Ausstellungen dieser Art drücken aber auf die Stimmung. Sie machen traurig und hoffnungslos. Sie fördern nicht. Es scheint als ob die Kunst zu malen verloren geht, zum größten Teil schon verloren gegangen ist. Die Künstler scharen sich um das überragende Talent Corinths. Aber sie haben nichts davon, sie können künstlerisch nicht davon profitieren. Denn Corinths Wesen ist nicht schulbildend; im Gegenteil, es verhindert die Bildung einer Schule. Lesser-Ury ist ja auch im Schatten der Meisterschaft groß geworden. Doch er ist Außenseiter; auch er steht ganz allein. Ringsumher aber gedeiht die kleine Spezialität. Was die Künstler der Berliner Sezession einigt, ist nichts Positives: sie begegnen sich in denselben Moden und auf der mittleren Linie: das ist das Einigende.

Im Gedächtnis bleiben diesmal zwei Stilleben und eine Straßenlandschaft von Corinth (der gewalttätige Christus am Kreuz bleibt nicht von selbst im Gedächtnis, denn er ist künstlich) und zwei Bilder von Lesser-Ury (eine Szene im Café und ein Blumenstrauß). Alles andere verschwimmt in einem gestaltlosen Vielerlei. Soll man zu fischen beginnen? Wem wäre damit gedient! K. Sch.

KARL STEFFECK, PFERD. BRONZE
AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE

Digitized by Google

BERLIN

Im Oberlichtsaal der Galerie Lutz & Co. waren Plastiken von Hermann Haller ausgestellt. Man wurde in der Überzeugung bestärkt, daß der Schweizer unter den lebenden Bildhauern deutscher Zunge wohl der Beste ist. Einige seiner Frauenporträts sind meisterhaft, in der großzügigen und doch sehr zarten Modellierung, im Gefühl für die Flächen und Verhältnisse sowohl, wie im Ausdruck. Emil Waldmann will die Gelegenheit dieser Ausstellung benutzen, um einmal ausführlich über Hallers Kunst zu sprechen. Der Aufsatz soll in einem der nächsten Hefte erscheinen und macht heute einen genaueren Bericht überflüssig.

Daneben waren in vier Sälen Bilder und Zeichnungen von A. Partikel ausgestellt. Das Glas, woraus dieser Künstler trinkt ist nicht groß, aber es ist sein eigenes Glas. Er ist freilich ein Manierist von reinstem Wasser. Die Natur gibt sich in seiner Malerei kokett, die Erscheinung möchte in seinen Bildern Geist haben und pikant erscheinen. Diese Wirkung wird erreicht durch einen zierlich geschmeidigen Vortrag, der aus den Wahrheiten der Anschauung Arabesken macht. Partikel ist ein liebenswürdig virtuoser, naiv raffinierter Vortragskünstler. Seine Malerei ist das, was man bei einem Getränk süffig nennt. Getreulich beobachtend beginnt er vor der Natur, aber es rutscht ihm der Pinsel dann unwillkürlich zum Eleganten aus. Doch schimmert die ehrliche Beobachtung immer durch. Selbst aus den symbolistischen Bildern, die Partikel, der Expressionistenmode und einer Poetenideologie folgend, vor einigen Jahren gemalt hat, ist dieser ehrliche Natursinn nie ganz verschwunden. Überall finden sich Stellen eines zärtlichen Naturstudiums. Und dieses sind immer die Stellen, die von Partikels Talent zeugen. Wenn er aus dem Kopf malt wird er leicht geschmäcklerisch. Er fühlt offenbar auch selbst, daß er sich festgerannt hatte, und hat darum im vorigen Jahr ernsthaft vor der Natur (in Finnland) gearbeitet. Die Ergebnisse dieser Landschaftsmalerei, in einer neuen kühleren Farbenskala, sind zum Teil vortrefflich. Etwas Gläsernes bleibt ja immer in den Bildern, und die Technik kommt über eine gewisse Glätte, über ein summarisches Zustreichen großer Flächen, über etwas Spitzes und kokett Akzentuierendes daneben nicht hinaus. Aber es ist doch meistens ein Ganzes der Anschauung mit glücklicher Empfindung zum Ausdruck gebracht. Die Bilder haben ihre eigene Atmosphäre, eine besondere Stimmung von Natürlichkeit und Künstlichkeit, eine merkwürdige Mischung von Sachlichkeit und Schnörkelhaftigkeit.

EDVARD MUNCH, DAMENBILDNIS IN BLAU. 1921

ERWERBUNG DER HAMBURGER KUNSTHALLE
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE LUTZ & CO.

Wie Partikel ist, dafür war in der Ausstellung ein letzthin entstandenes Fischstilleben aufschlußreich. Die beiden Fische sind glänzend gemalt, jeder Strich vor der Natur. Partikel war, als er diese Fische malte, auf dem Wege ein kleines Kabinettstück zu machen. Dann hat er aber, dekorativ mit dem vollen Pinsel dahinfahrend, den Tisch und den Hintergrund halb aus dem Kopf hinzugefügt. Er ist damit seinem persönlichen Stil zwar treu geblieben, hat sein Bild aber zur Hälfte verdorben.

Partikel steht fortgesetzt an einem Scheidewege. Er hat das Zeug zu einem „Handwerker der Form", wie Flaubert es preisend nannte, zu einem Kleinmeister; und er hat auch das Zeug zu einem Modemaler, der sich selbst wiederholt und in seiner Manier untergeht. Aber ich glaube — Anzeichen sprechen dafür — Partikel wird sich gut zu entscheiden wissen und sich dem Ehrgeiz der Leistung, nicht dem Ehrgeiz des Erfolges hingeben. —

Digitized by Google

Otto Müller, der jetzt in Breslau lehrt, zeigte neue Arbeiten in der Galerie Goldschmidt-Wallerstein. Wir finden ihn wieder, wie wir ihn zuletzt verlassen haben, befestigt in seiner gefühlvollen Ornamentalität, verfeinert noch in der kompositionell und farbig edlen Gobelinwirkung arkadischer Szenen. Daß diesem Maler nicht Wände für dekorative Friese zur Verfügung gestellt werden, daß er an das Staffeleibild gebannt bleibt, wo er doch immer über den Rahmen hinaus zur Dekoration strebt, ist unbegreiflich. Es gibt keinen gefälligeren Maler, keinen der so geschmackvoll still schmücken und doch dabei künstlerische Haltung bewahren könnte.

Otto Dix (Ausstellung im Graphischen Kabinett J. B. Neumann), bewegt sich auf der Linie George Groß; er würde zum Kreis der Simplizissimusleute, zu Th. Th. Heine gehören, wenn er über das Leben satirisch lachen könnte. Er kann aber nicht lachen, er kneift den Mund fest zusammen und richtet unerbittlich den Blick auf jenen Lebensbezirk, wo das Dasein nach Wahnsinn, Syphilis und Delirium schmeckt. Er tut es mit einer Konsequenz, vor der man Respekt haben muß, und mit einer so starken Auffassungskraft für typische Erscheinung, daß man ihm das Plus am Talent wünscht, womit er auf eine Plattform höherer Gestaltungskraft gelangen könnte. Dix ist reiner Sittenschilderer vom Stamme Hogarths. Was heute gleichbedeutend ist mit der Schilderung von Unsitten. Er ist darum auch reiner Zeichner. Freilich ein Zeichner, der am stärksten wirkt, wenn er die Ölfarbe zur Hilfe nimmt, um seinen Unbarmherzigkeiten die höchstmögliche plastische Wirklichkeit zu geben. Leider interessiert er mehr von seiten des Stoffes und des Menschlichen als von seiten des Künstlerischen. Was zur Folge hat, daß er nur für den Augenblick interessiert. In seinem Fanatismus verkennt er die Aufgabe. Die kann nur darin bestehen, daß er das Gräßliche, Scheußliche, Häßliche, Erbarmungswürdige so eindrucksvoll macht, daß es monumental erscheint. Was aber monumental ist, das ist auch in einer gewissen Weise gleich wieder schön. Daumier hat auf diesem Wege unsterbliche Schönheit hervorgebracht, Lautrec hat es nicht anders gemacht, und Pascin auch nicht. Dix bleibt halbwegs stehen. Nicht weil er will, sondern weil er nicht anders kann. Ihm fehlt es sogar an charmanter Frechheit; seine absichtsvolle Sachlichkeit bleibt zu sehr innerhalb der trockenen Schilderung, woran Baluschek uns einst gewöhnt hat.

Die Zensur hatte unrecht, als sie Dixens Arbeiten aus der Juryfreien Kunstschau entfernen ließ. Aber P. Ferd. Schmidt hat auch unrecht, wenn er im Katalogvorwort von einem Phänomen spricht, „das uns zu einer abermaligen Umwertung unserer Kunstwertungen zwingen wird". Eine merkwürdige Auffassung von der Kunst müssen diese Leute haben, die von einer neuen Erscheinung, und gar von einem Dix, ihre ganze Wertung umschmeißen lassen. Und die sich einbilden vorgestern dümmer gewesen zu sein als heute. Oder heute klüger als vorgestern, was auf dasselbe herauskommt. Dix ist als Zeiterscheinung nicht zu unterschätzen; aber es werden seine Arbeiten mit der Zeit vergehen, wenn er es nicht lernt in den Lasterhöhlen angesichts der verkommensten Geschöpfe noch, jene Schönheit zu sehen und zu gestalten, die aus dem stinkend Häßlichen emporwächst und überall Gottes ist. Er schaut das Leben unerbittlich an; er schaue es groß an. —

Wenn man Goethes Rat befolgen wollte: zu versuchen, die Natur mit den Augen des Malers zu sehen, dessen Bilder man eben betrachtet hat, so würde es dem, der die Ausstellung von Bildern Kokoschkas (bei Paul Cassirer) verläßt ebenso schwer werden, in der Natur draußen Kokoschka wiederzufinden, wie es in der Ausstellung schwer ist, vor Kokoschkas Bildern die Natur zu erleben. Es gelingt dem willigen Auge in der Natur Bilder von Ruisdael und Corot, von Courbet und Manet, von Renoir, Cézanne, und Trübner, sogar ein wenig von Pechstein zu entdecken, man vermag mit dem Auge jedes Malers zu sehen, der seine Wahrheit zu einer allgemein gültigen Wahrheit zu machen versteht. Es muß also an Kokoschka liegen. Doch ist er kein schlechter Maler. Er ist sogar sehr begabt und nimmt es, wie die Ausstellung beweist, mit seiner Entwicklung nicht leicht. Die Ursache seiner Naturferne ist ein barocker Drang zum Dekorativen. Etwas von seiner Kunst findet man freilich doch in der Natur, im Leben wieder: den Ausdruck gewisser Köpfe, ihre Beseelung, und eine gewisse Eindringlichkeit, Körper nebeneinander zu stellen. Das ist aber zur Hälfte etwas Dichterisches. Immerhin! Was Kokoschka malerisch interessiert, das bleibt eine Angelegenheit des Ateliers. Was er als Kolorist tut, das haben einst etwa die Schotten, die sogenannten „Boys of Glasgow" getan. Wo sind die heute geblieben! Ihre Malerei war zu teppichhaft, um dauernd fesseln zu können. Auch Kokoschkas neue Bilder, die das große Format bevorzugen, gewaltsam pastos gemalt sind und ziemlich gleichförmig aussehen, weil überall dieselben Blau, Grün, Rot und Gelb verwandt sind (ein Farbsystem anstatt einer immer neuen oder jedesmal sich erneuernden Farbanschauung) sind teppichhaft. Es ist hier und da ein schöner, sogar ein starker menschlicher Ausdruck mit hineingewebt. Damit ist die anspruchsvoll große Form aber nicht genügend gefüllt. Es sieht nach Geheimnis aus; doch ist das Geheimnis zu durchsichtig, zu leer, da es im wesentlichen darauf beruht, daß der Maler farbige Flecken dahin setzt, wo er sie zur Balance, zur dekorativen Harmonie braucht; die Flecken sind nicht zugleich Träger einer Lebensillusion, sie bauen nicht den Raum; sie reizen das Auge wohltätig, beschäftigen aber nicht das Lebensgefühl (wie bei Cézanne, zum Beispiel). Die Dekoration ist sublimiert, doch ist in ihr nicht eine Wahrheit zur Melodie geworden. Überblickte man den großen Saal, so sah es einen Augenblick wie Inspiration aus; es ist im tiefern Sinne jedoch Kalkul. Als Erlebnis bleibt im Gedächtnis der Ausdruck Jakobs, des Stammvaters der Israeliten, zwischen der mütterlich stillen Lea und der unendlich geistreich beseelt gegebenen Rahel, bleibt diese merkwürdig momentan und unmittelbar wirkende Stimmung einer alttestamentarischen Symbolik. Im Gedächtnis bleibt die ungestüme Geste, womit der Maler auf einem Selbstbildnis im Freundeskreis aus dem Bild heraus weist. Aber es bleibt nur dieses: die Geste, der Ausdruck, etwas Menschliches. Die malerische Form, die Farbe, das Spiel der Kontraste erlischt im Gedächtnis schnell. Im allgemeinen sagt Kokoschka mit großem Aufwand und äußersten Mitteln ziemlich gleichgültige Dinge. Darum wirkt er im Moment sensationell, aber nicht dauernd stark; seine

Digitized by Google

Malerei, die neue koloristische ebenso wie die frühere mehr zeichnerische, ist sehr ehrgeizig; um aber zu können, was hier gewollt ist, bedürfte es der Genialität.

Kokoschka weiß zu frappieren, doch wirkt der Anstoß nicht fort. Der Hauptsaal sah unruhig aus. Die Bilder rufen alle gleich laut. Sie sind eben darum nicht wirkungsvoll zu hängen, eines stört das andere. Freilich sind selbst die Unzulänglichkeiten interessant und anregend, weil Kokoschka mit Geist arbeitet, sehr beweglich ist, und allerhand Erregendes auf die Leinwand zu bringen weiß. Unter den modernen Manieristen ist er zweifellos die glänzendste Begabung; unter den Epigonen ist er der große Schauspieler mit den blendenden Mitteln. Er wird stets von Bewunderern seines deklamatorischen Furors umdrängt sein. Die Nachwelt aber flicht dem Mimen keine Kränze. K. Sch.

HAMBURG

Die Kunsthalle hat die beiden Männerbildnisse von Edvard Munch, die hier reproduziert worden sind, erworben.

DER HAMBURGISCHE MALER FRITZ FRIEDRICHS

In eine Zeit des hysterischen Kunstgeschmackes ist es keine dankbare Aufgabe, einen Künstler zu rühmen, der weder vom asiatischen Osten noch vom afrikanischen Süden erleuchtet wurde, der kein Autodidakt ist und keine Illustrationen zu kommunistischen Programmen liefert. — Fritz Friedrichs zählt mit seinen vierzig Jahren zu den älteren Herren von gestern, die nach der Väter Weise still für sich den Weg der Schönheit suchen — so unbekümmert, als ob nichts um sie her zusammengebrochen wäre. Er ist wohl der wertvollste von jener achtbaren Gruppe hamburgischer Künstler, die vor dem Weltkriege sich in der Berührung mit französischer Kunst weiterbildeten. Obwohl er nie in Paris war, könnte man ihn dem Kreise des Café du Dôme hinzurechnen. Zuvor war er, wie die meisten seiner hamburgischen Altersgenossen, Schüler von Arthur Siebelist gewesen und hatte ordentliche, nicht sehr interessante Freilichtbilder gemalt. Die Erweckung brachte ihm Cézanne. Friedrichs hat ihn indessen nicht nachgeahmt, vielmehr lernte er Kräfte entwickeln, die in ihm selber geschlummert hatten. Dabei geriet es ihm vielleicht zum Vorteil, daß er die Anregung von ferne her empfing. Er entging so der Gefahr entwurzelt zu werden und sein Gewinn war von keinem Verlust begleitet.

Die Malerei unseres Friedrichs ist sehr kultiviert ohne epigonenhaft zu sein, von einer gedämpften, doch keineswegs matten Farbigkeit, vielmehr sehr lebendig. Ohne Übertreibung dürfen wir ihn zu den feinsten Koloristen Deutschlands rechnen. Seine Kompositionen sind aus Farbenträumen erwachsen, aber klar, unter der Mitwirkung eines nicht gewöhnlichen kritischen Verstandes aufgebaut. (Seine Intelligenz hat sich auch in gelegentlicher kunstschriftstellerischer Tätigkeit bewährt.)

EDVARD MUNCH, BILDNIS INGENIEUR S. 1919
ERWERBUNG DER HAMBURGER KUNSTHALLE
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE LUTZ & CO.

Da Friedrichs sich nicht wiederholt und in Figurenbildern, Landschaften, Stilleben mancherlei Motive behandelt, so braucht er die nicht ungefährliche Probe einer Kollektivausstellung, wie sie jetzt in Hamburg vor sich gegangen ist, nicht zu scheuen. Der Gesamteindruck des Raumes, den etwa dreißig Bilder füllten, war der einer harmonischen Belebtheit. Unsere Augen, denen sonst auf zeitgemäßen Ausstellungen mit expressionistischem Farbengetöse hart zugesetzt wird, konnten sich hier einmal erholen. Es war, wie wenn man aus dem Gebrüll einer Volksversammlung zu erbaulichem Gespräch bei einem Freunde einkehrt.

Bei jedem Koloristen kann man einen Farbenwert —

Digitized by Google

manchmal nur einen Ton oder einen ganz einfachen Zweiklang — wahrnehmen, der, aus unbewußten Tiefen der seelischen Disposition entsprungen, seine Bilder durchwaltet und verbindet. Namentlich hierauf beruht es, daß scheinbar ganz verschieden konzipierte Gemälde eines Meisters sich angenehm zusammenfügen. Bei Friedrichs ist dieser Ton ein feines Blau, das einige Male sonor und leuchtend vorherrscht, sonst in vielen Brechungen und Dämpfungen sich mit anderen Tönen, mit Rot, Grün oder mit farbigem Grau verbindet. Bisweilen dämmert es nur in den Schatten. Das Resultat ist immer wohltuend, kräftig oder zart, doch nie monoton.

Das echte Malertemperament bewährt sich bei Friedrichs darin, daß die Bildfläche in Farben einheitlich schwingt und vibriert. Es gibt bei ihm keine unlebendigen Strecken Seine Bilder sind weder schlechthin flächenhaft noch eröffnen sie den Blick in unendliche Räume. Sie deuten vielmehr eine nicht sehr beträchtliche Raumschicht an, doch so, daß der Charakter des Bildes als des organischen Schmuckes einer Wand, also seine erste Bestimmung, gewahrt bleibt. Dies zu erreichen ist keine leichte Kunst. Solche Malerei vermeidet die lebhafte Bewegung in den Motiven und sieht selbstverständlich von den jetzt wieder so beliebten literarischen und tendenziösen Beigüssen ab.

Die neugegründete Kunsthandlung von Hakon und Ostermann hat sich mit der Friedrichs-Ausstellung ein anerkennenswertes Verdienst erworben. Die Kunsthalle in Hamburg besitzt als das einzige deutsche Museum eine Reihe von Gemälden des Künstlers, vortreffliche Bildnisse und ein paar kleine geistreiche Skizzen aus dem Garten des Lazarettes, in dem der Künstler während des Krieges eine Zeit verbringen mußte. G. Pauli.

AUKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Graphik-Auktion bei Graupe 10. bis 12. April.

Seit die Mark bis zu gewissem Grade stabilisiert ist herrscht auf dem Kunstmarkte einige Verlegenheit: Man sieht sich nach einem Maßstabe für die Bewertung um. Von Monat zu Monat waren die Preise hinaufgegangen; sie hatten sich der Geldentwertung „gleitend" angepaßt. Nun müssen sie stillstehen oder etwas zurückgehen. Einige tun es. Die Graphik der besten ausländischen Künstler waren verhältnismäßig niedrig. Ein dritter Zustand von Manets „Philipp IV" brachte 150000, die Lithographie „Barrikade" 200000 Mark. Unsignierte, aber frühe (offenbar beim Drucker „liegengebliebene") Blätter von Munch kosteten zwischen 100 bis 200000 Mark, signierte Radierungen bis 320000, „Ibsen im Café", die große Litho, 550000 Mark. Radierungen von Méryon rund eine halbe Million.

Graphik von Lautrec wurde mit 160000, 180000, ja mit 270000 Mark bezahlt; berühmte Blätter von Zorn brachten Preise zwischen einer halben und fast drei Millionen.

Picasso: Durchschnittlich 200000 Mark, ein früher Druck des Knabenkopfes, mit Widmung 400000 Mark.

Von den Meistern der Berliner Sezession war Corinth immer der billigste (wohl wegen der Größe seines Oeuvres). Ansehnliche Zeichnungen konnte man für rund eine Viertelmillion haben, Radierungen und Lithographien von 20 bis 80000 Mark.

Radierungen von Liebermann kosteten in signierten Auflagedrucken zwischen 130 und 270000 Mark, Lithos etwas weniger, seltene Drucke bis 350000 Mark. Von den Zeichnungen brachte ein Biergarten 1 Million, ein Wanseegarten-Pastell 2 Millionen.

Von Slevogt waren wenig Einzelblätter da, meistens Illustrationsdrucke, aus der Vorzugsausgabe vom Cortez und dem Lederstrumpf. Signierte Cortezdrucke standen zwischen 60 und 110000 Mark. Lederstrumpfproben etwas höher. Einzelradierungen („Marietta" und Herrenbildnisse) 170—270000 Mark. Probedrucke zum Sindbad 170—200000 Mark. Das Buch Sindbad, das bei der Ausgabe 50 Mark kostete, stieg bis auf 700000 Mark, also das Dreifache des Goldwertes. Slevogt-Bücher steigen überhaupt im Preise, auch absolut. Der Lederstrumpf (Ausgabe B, einstmals 190 Mark) wurde erst bei 2600000 Mark zugeschlagen. „Wak-Wak", in der Vorzugsausgabe bei 3700000 Mark (alles plus 15 Prozent), Wak-Wak, Buchausgabe 650—670000 Mark. „Die tapferen Zehntausend", Vorzug 675000 Mark, Kalbleder 300000 Mark, Halbpergament 150000 Mark. Kinderlieder, Vorzug 560000 Mark, Halbpergament 95000 Mark.

Max Klinger war vernachlässigt „Ein Handschuh", 3. Ausgabe, China, vor der Schrift, blieb bei 270000 Mark stehen, ein Probedruck der Rivalen bei 185000 Mark, ein Probedruck des Selbstbildnisses mit der Zigarre (Aquatinta) schon bei 30000 Mark. Dagegen kosteten 4 radierte Klingerkarikaturen von Hammer 80000 Mark.

Von Menzel konnte man gute Einzeldrucke der Illustrationen zu den „Werken Friedrichs des Großen" zwischen

Digitized by Google

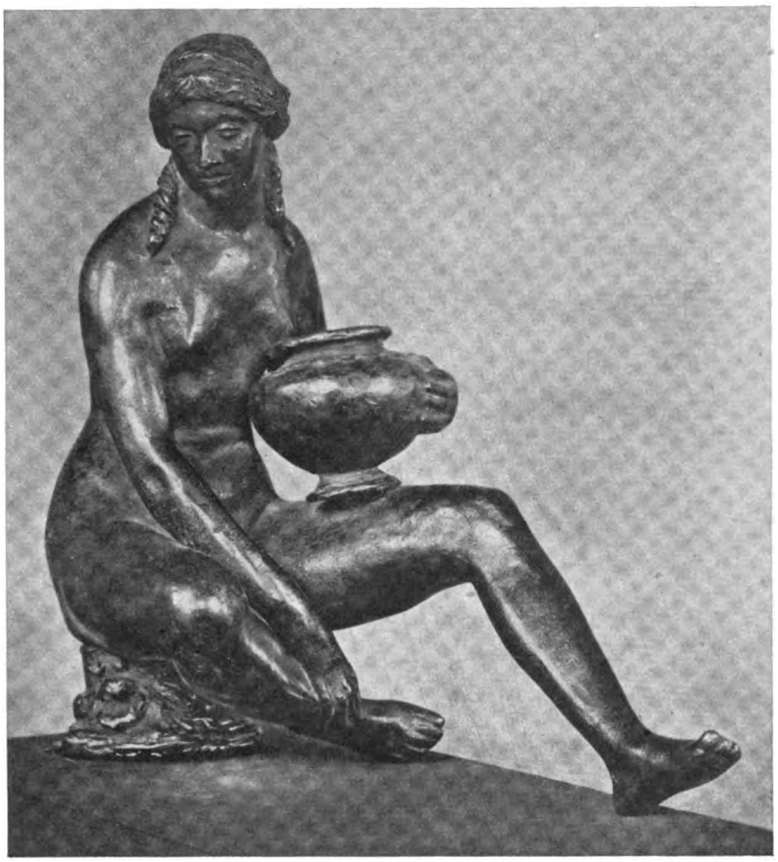
15 und 50000 Mark ersteigern, Pompadour 50000 Mark, Opernhausvignette 20000 Mark. Signiert hat er diese Drucke nie.

Käthe Kollwitz: Radierungen in signierten Auflagedrucken 120000—200000 Mark. „Bauernkrieg", 400000 Mark, eine schöne frühe Studienzeichnung 700000 Mark.

Lehmbrucks signierte Radierungen galten zwischen 100 und 200000 Mark. — Von den neueren wurden Kokoschka und Nolde ungefähr gleich bewertet mit 50—100000 Mark durchschnittlich. Für diesen Preis konnte man sich auch große Aquarelle von Pechstein kaufen.

Oppler kostete so viel wie Orlik und Meid, etwa 25 bis 90000 Mark. Wenn signierte Radierungen von Gaul durchschnittlich 75000 Mark kosten, Lithos 50000, so ist dies ganz achtbar.

Im allgemeinen war die Auktion praktisch wichtig für Händler. — Museen, außer Wien und Bremen, kauften nicht viel, auch Sammler nicht sehr viel. E. W.



RICCIO, BRONZE

KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

AUS: „DIE ITALIENISCHEN BRONZESTATUETTEN DER RENAISSANCE". VERLAG BRUNO CASSIRER

Digitized by Google

ITALIENISCHE BRONZEN DER RENAISSANCE

VON

WILHELM VON BODE

Staatliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche. 3. Auflage. I. Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock. 2. Teil: Reliefs und Plaketten, bearbeitet von E. F. Bange. Berlin 1922. Verlag Walter de Gruyter & Co.

Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance von Wilhelm Bode. Kleine, neubearbeitete Ausgabe. Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1922.

Durch Zufall sind zwei von mir oder unter meiner Beihilfe verfaßte Publikationen über italienische Bronzen gleichzeitig zur Ausgabe gelangt, obgleich an beiden unter allerlei Schwierigkeiten und Widerwärtigkeiten mehr als zehn Jahre gearbeitet worden ist. Ich benutze eine kurze Einführung derselben, um einige Ergänzungen und Berichtigungen mit einfließen zu lassen. Die beiden Werke ergänzen sich gewissermaßen; die eine Publikation ist der offizielle Katalog unserer italienischen Bronzereliefs und Plaketten, die andere eine kleinere Ausgabe meiner großen Publikation der italienischen Bronzestatuetten der Renaissance, die seit 1907 in demselben Verlage in drei Bänden erschienen war. Letztere enthält zunächst nur die Bronzen der Frührenaissance, da der Verleger erst den Erfolg dieses ersten Bandes abwarten will. Diese kleine Ausgabe ist so handlich und die Abbildungen sind für die Zeit nach dem Zusammenbruch so anerkennungswert, daß die Publikation in dieser neuen Form von vielen Seiten der großen Ausgabe fast vorgezogen werden wird.

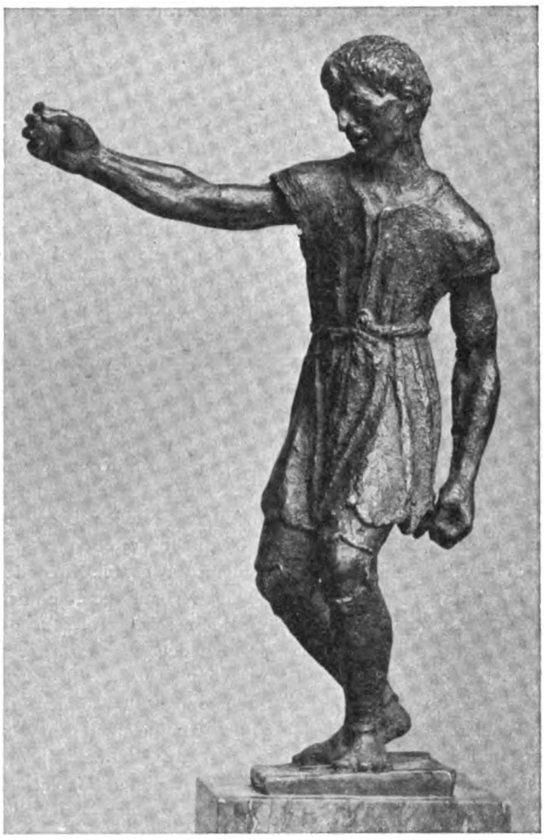
Zum systematischen Sammeln der Bronzestatuetten für unser Museum wurde ich um 1892 durch die fast gleichzeitigen glücklichen Käufe dreier Sammlungen: J. Falcke und Ch. Butler in London und Brambilla in Mailand, angeregt. Bei der Katalogisierung dieser Erwerbungen entstand der Wunsch in mir, eine Zusammenstellung aller künstlerisch wertvollen italienischen Kleinbronzen zu versuchen. Eine Zeitlang kam ich mir vor wie Dante vor dem dunkeln Walde, in den er sich nicht hineinwagt; oder — bescheidener und prosaischer ausgedrückt — ich sah den Wald vor Bäumen nicht. Einen Virgil als Führer in diesem Bronze-Wald gab es damals nicht. Ich mußte mich also allein hineinwagen; indem ich mich von Baum zu Baum tastete, ist es mir, glaube ich, gelungen, in das Chaos der Bronzestatuetten einige Ordnung zu bringen, wenigstens die Hauptmeister einigermaßen klar herauszuarbeiten und ihre eigentümliche Bedeutung klarzulegen. Zu den als Künstler von Kleinplastiken in Bronze bekannten, aber in der Bestimmung solcher Werke völlig unkritisch behandelten Meistern, einem Donatello, Riccio, Pollaiulo, Filarete und Bellano, deren Werk ich sichten und sehr bereichern konnte, habe ich in Bertoldo, Antico, Sperandio, Francesco da Sant Agata, Maffeo Olivieri, Tullio Lombardi und vielleicht auch Vittore Camelio Meister dieser Kunstgattung von besonderer Bedeutung hinzugewonnen, was ich in einzelnen vorbereitenden Aufsätzen im „Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen" und dann in jenem großen dreibändigen Bronzewerk näher zu begründen gesucht habe. In dieser neuen Ausgabe in kleinerem Format ist der Text nach der wissenschaftlichen Seite stark erweitert und zum Teil umgearbeitet worden.

Im Vorwort der neuen Ausgabe ist hervorgehoben, daß in dem Besitz von italienischen Bronzestatuetten seit Veröffentlichung der großen Ausgabe außerordentliche Veränderungen vorgegangen sind: „im Lauf von kaum mehr als einem Jahrzehnt sei die gute Hälfte der feineren italienischen Bronzestatuetten im Privatbesitz in die Museen übergegangen; ein Prozeß, der in den nächsten Jahren voraussichtlich raschen Fortgang nehmen wird." Dies hat sich inzwischen schon bewahrheitet; seither sind — ich nenne nur die Hauptveränderungen — die große Sammlung J. P. Heseltine, die Sammlung de Ganay, Salomon (Newyork) u. a. verkauft worden, und im einzelnen sind wichtige Veränderungen vorgegangen: das Hauptstück der Sammlung G. Dreyfus, der Hl. Hieronymus von Bellano, ist dem Louvre vermacht worden, der auch aus der Sammlung Foulc Bertoldos packenden „Reiterkampf mit dem Löwen" als Vermächtnis erhalten hat. Donatellos Amor aus der Sammlung Newal ist vom Victoria- und Albert-Museum erworben; der ähnliche, der Antike nachgebildete kleine Amor der Estensischen Sammlung in Wien ist mit zahlreichen Stücken derselben als Beute den Italienern zugefallen. Die bei der Plünderung der deutschen Botschaft in Petersburg verlorenen Bronzen der Sammlung Pourtalès sind zum Teil wieder zum Vorschein gekommen: die Eremitage hat den herrlichen Klopfer von Riccio erworben, andere Stücke besitzt jetzt Herr Uthemann in Helsingfors, die beiden großen Figuren von Sansovino hat Graf F. Pourtalès zurückerhalten. Auch was mit der Sammlung Foulc geschehen wird, scheint noch nicht gesichert; die Sammlung G. Dreyfus, weitaus die hervorragendste Sammlung der italienischen Renaissance, wird nach dem Tode der hochbetagten Witwe zum Verkauf kommen.

Für die Künstler der Bronzestatuetten wird die Zahl ihrer Meister auch bei der intensivsten Forschung, der große Schwierigkeiten im Wege stehn, kaum je eine große werden; die Mehrzahl ihrer Hauptmeister scheint uns jedenfalls schon gesichert, sowohl nach ihrem Werk wie nach ihrem Namen. Anders ist es mit den italienischen „Plaketten", d. h. mit den ursprünglich meist in Edelmetall oder Kristall ausgeführten, dann zahlreich in Bronze nachgebildeten Reliefs, die als Einlagen für besonders beliebte Gebrauchsgegenstände dienten; für Kästchen aller Art, Tintenfässer, Lampen, Büchsen, Kußtafeln für die Hausandacht, Schwertgriffe, Hutagraffen usf. Der eben ausgegebene Katalog unserer Berliner Plakettensammlung erscheint darin in dritter Auflage, freilich in sehr veränderter Form. In der ersten Auflage hatten Tschudi und ich mit allen übrigen Bildwerken der nachantiken Zeit auch vierhundert italienische Plaketten beschrieben und abgebildet. Die zweite Auflage war von Fritz Knapp verfaßt; sie enthielt nur die ita-

Digitized by Google

lienischen Bronzen. Um sie am Tage der Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums 1904 schon fertig vorlegen zu können, hatte der Verfasser seine sehr fleißige Arbeit etwas übereilt, so daß sie nahezu hundert kleine Schönheitsfehler in Gestalt von Druckfehlern enthielt. Der neuen Auflage kann man den Vorwurf, daß sie übereilt worden sei, wahrlich nicht machen. Den Auftrag erteilte Prof. Koetschau an den damaligen Hilfsarbeiter Dr. Benno Geyger, der aber über die Beschreibung der Nachbildungen nach antiken Kameen kaum hinauskam. Die Fortführung übernahm 1914 Dr. Fritz Goldschmidt nach Vollendung seines trefflichen Katalogs unserer italienischen Bronzestatuetten. Aber der Krieg und die Kriegspsychose ließen auch ihn erlahmen; erst Dr. Bange, dem ich vor zwei Jahren den Auftrag zur Fertigstellung erteilte, nahm diesen wirklich ernst, hat den Katalog in verhältnismäßig kurzer Zeit fertiggestellt und überarbeitet. Eine Hauptarbeit war die geschmackvolle Zusammenstellung der nach Meistern und Schulen zusammengehörigen Stücke in den 85 Tafeln. „Die Absicht — so sage ich im Vorwort — in einem Anhang die in unserer Sammlung fehlenden Plaketten (doch noch einige hundert), namentlich die der Sammlung Gustave Dreyfus in Paris, des Ashmolean Museums in Oxford u. a. m. zu veröffentlichen, um auf diese Weise einen annähernd vollständigen Kodex der Plaketten zu geben, wozu uns die Beihilfe fremder Kollegen freundlichst in Aussicht gestellt wurde, ist leider durch den Krieg vereitelt worden". Eine möglichst strenge Zusammenordnung namentlich der sehr zahlreichen noch vereinzelt dastehenden Plaketten namenloser Künstler nach ihrem stilistischen und lokalen Zusammenhang in den Tafeln, ist eine Hauptbedingung, um die Kenntnis dieser eigenartigen Kleinkünstler wirklich zu fördern. Denn weit sind wir in dieser Kenntnis noch nicht vorgeschritten trotz dem zweibändigen Werk von E. Molinier, den verschiedenen Auflagen unseres Katalogs, des Katalogs der Estensischen Sammlung von Dr. Planiscig und vereinzelter Notizen in französischen und italienischen Kunstzeitschriften. Wir wissen weniger von den Plakettenkünstlern als von den Verfertigern der Bronzestatuetten; kennen wir doch — abgesehen von einigen vereinzelten mit Namen bezeichneten Arbeiten von wenig oder garnicht bekannten Bildnern — Plaketten von kaum einem Dutzend Künstlern dieser Gattung der Kleinkunst, und von diesen ist die Hälfte uns nur durch Monogramme oder Pseudonyme bekannt, deren Lösung bisher vergeblich versucht worden ist. Neben Andrea Riccio, Enzola, Donatello, Valerio Belli und Giov. Bernardi (letztere beide eigentlich Steinschneider) stehen mit dem umfangreichsten Werk „Moderno" und „Ulocrino" und die mit IO. F. F., I. F. P. und anderen Initialen zeichnenden Künstler. Wenn wir in dieser neuen Auflage zwei namhafte, allbekannte Meister unter die Plakettenkünstler eingeführt haben, glauben wir daher für die Kunde dieser Kleinkunst einen nicht unwesentlichen Dienst geleistet zu haben. Meine Aufstellung eines besonderen Plakettenwerks von Giov. Bertoldo (Amtliche Berichte Bd. 42),



PADUANER MEISTER, BRONZE
KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

das jetzt schon rund zwanzig Stück umfaßt, wird wohl allseitige Zustimmung finden, wenn auch über einzelne Stücke gestritten werden mag. Einen schwierigeren Stand werden wir vielleicht haben mit der Aufstellung Bramantes als Plakettenkünstler, als Erfinder einer Reihe bisher dem Caradosso zugeschriebener Bronzetäfelchen, dem nur die Ausführung (in Silber) zugesprochen werden kann; denn die mäßigen Rückseiten der für Caradosso gesicherten Medaillen sind völlig verschieden von den wuchtigen, meisterhaft erfundenen und durchgebildeten kleinen Hochreliefs, die wir dem Bramante geben (vgl. Zeitschrift für Numismatik Bd. 33).

Hoffentlich wird durch die musterhaft sorgfältige, gewissenhafte Arbeit Dr. Banges und durch die meist sehr guten, glücklich zusammengestellten Tafeln — nur eine kleine Zahl ist schon vor dem Krieg flüchtig geordnet worden — die Forschung in diesem nach verschiedenen Richtungen höchst interessanten und künstlerisch ausgezeichneten Gebiet weiter angeregt als es bisher der Fall gewesen ist.

Digitized by Google

Emil Waldmann, Max Slevogt. Berlin, Bruno Cassirer, 1923.

1912 erschien Karl Volls Slevogtbuch, das sich zur Aufgabe gestellt hatte, die Kunst des Freundes bis zum 40. Lebensjahr einem größeren Publikum verständlich zu machen. Seit dieser Zeit hat nur Karl Scheffler in seinem Buch „Talente" dem Meister einen größeren Essay gewidmet, sonst sind nur Aufsätze in Zeitschriften erschienen, die naturgemäß kein vollkommenes Bild von dem Wirken Slevogts geben konnten. Auf ein Slevogtbuch haben viele gerade in den letzten Jahren gewartet. Nun ist die Monographie Waldmanns erschienen und sie erfüllt zu einem guten Teil die Wünsche einer großen Gemeinde. Wenn ich dieses schöne Buch nicht als ganz vollkommen betrachten kann, so liegt die Schuld daran einmal beim Künstler, der uns inzwischen schon wieder so viel Prächtiges geschenkt, so viel neues gegeben hat, was in dem Buch keine Berücksichtigung mehr finden konnte. Dann aber wünscht sich der Slevogtverehrer und auch der Historiker und Kritiker eine noch vollkommenere Ausbreitung des Bildmaterials. Freilich kann ich mir denken, daß damit eine wesentliche Verteuerung des Buches verbunden wäre. Trotzdem sei gerade hier der Wunsch ausgesprochen, es möge eine Neuauflage eine noch reichere Abbildungsfülle bringen. Mir scheint dies schon deshalb nötig, weil dann die große Bedeutung des Malers Slevogt noch viel klarer in Erscheinung treten wird.

Hatte Voll für Slevogt überhaupt noch zu kämpfen, so ist Waldmann erspart geblieben, den Graphiker Slevogt erst verständlich machen zu müssen. Längst hat sich der Künstler als der erste lebende deutsche Meister auf diesem Gebiet allgemeine Anerkennung verschafft. Aber für den Maler Slevogt glaubt auch Waldmann noch werben zu müssen. Das schöne an dem Buch ist gerade die feinfühlige künstlerische Kritik und wissenschaftlich vornehme Art, womit der Autor nie den Künstler verhimmelt, sondern mit den Unvollkommenheiten auch die Gründe dafür aufzuzeigen sucht. Gerade dadurch wird jedem Leser die Kunst des Meisters nähergerückt.

Aus langjähriger Vertrautheit mit Slevogts Schaffensweise, seiner menschlichen und künstlerischen Eigenart vermag Waldmann uns ein lebendiges Bild von dem romantisch-musikalischen Wesen dieses süddeutschen Malers und Graphikers zu entwickeln, dem die Berliner Luft nichts von seinem ursprünglichen Charakter genommen hat, im Gegenteil vieles zur vollen Reife kommen ließ, was vielleicht auf Münchener Boden nicht so kräftig sich entwickelt hätte. Für den Münchener Kunstfreund und Kritiker aber läßt das Buch aufs neue gerade im Hinblick auf die Weiterentwicklung der Münchener Kunst das lebhafte Bedauern wach werden, daß es noch immer nicht gelungen ist, eine so bedeutende Führerpersönlichkeit für München wiederzugewinnen.

August L. Mayer.

Otto Kümmel, Die Kunst Ostasiens. (Die Kunst des Ostens. Bd. IV.) Mit 168 Tafeln und 5 Textabbildungen. Berlin, Bruno Cassirer, 1921.

Ernst Große, Die Ostasiatische Tuschmalerei. (Die Kunst des Ostens. Bd. VI.) Mit 160 Tafeln. Berlin, Bruno Cassirer, 1922.

Unter der Flut der heute so beliebten Kunst-Bilderbücher treffen wir verhältnismäßig selten solche, in denen der kommentierende Text neben den Reproduktionen selbständige Bedeutung hat. Die „Kunst des Ostens" darf sich rühmen, in ihren Bänden uns Werke geliefert zu haben, die durchgängig dieser vornehmen Kategorie angehören, und in erster Linie stehen die hier zu besprechenden.

Beide Texte sind aus einem Geiste geschrieben. Ob sich ihre Verfasser über ihr Programm verständigt haben, weiß ich nicht. Aber beide sind darin einig, daß sie die ostasiatische Kunst nicht als ein günstiges Objekt für Sammler, als eine Modesache, sondern als tiefste Betätigung der fernöstlichen Seele, als ein welthistorisches Dokument von höchster Bedeutung auffassen.

Beide haben ihre Studien in Ostasien mit demselben Zwecke verbunden, der Reichshauptstadt ein Museum auserlesener Produkte dieser Kunst zu schaffen, geeignet, über Deutschland hinaus dem ganzen Westen Gelegenheit zu geben, Einsicht in die Artung dieser ästhetisch so hoch begabten, in Europa noch so wenig bekannten Volksfamilie zu gewinnen.

Ihre hier vorliegenden Werke ergänzen sich glücklich. Kümmel übernahm es, uns einen Überblick der gesamten fernöstlichen Kunst zu geben, Große, uns ihr schwerstes Kapitel zugänglich zu machen.

Kümmel widmet die erste Hälfte der knappen Einleitung seines Werkes dem Versuche, den eigenartigen Charakter der ostasiatischen Kunst dem klassisch orientierten Europäer gegenüber in das rechte Licht zu setzen. Den Lesern dieser Zeitschrift sagt er dabei kaum neues, ebensowenig denen, die sich eines „musikalischen" Auges erfreuen, mittelst dessen sie Kunstwerke genießen, ohne erst die „Wissenschaft" zu fragen, ob es ihnen erlaubt sei. Doch diese Erörterungen haben den Reiz, daß die polemische Tendenz den Verfasser zwingt, die wundervollen Qualitäten, welche die fremde Kunst uns so lieb macht, schärfer zu beleuchten, als es eine rein positive Beschreibung vermöchte. So wird auch der längst von dem Glauben an den alleinseligmachenden Klassizismus Befreite die kurze Auseinandersetzung mit großem Genusse lesen.

Im letzten Kapitel macht Kümmel es möglich, auf kaum einem Dutzend Seiten eine klare und übersichtliche Skizze der chinesisch-japanischen Kunstentwicklung zu liefern, die dann in den umfangreicheren Tafelerklärungen aufs Lebendigste ergänzt wird. — In bezug auf die letzteren nehme ich nur Anstoß an der bestimmten Bezeichnung der auf der Tafel 12—14 dargestellten Gottheit als „Maitreya". Kümmel verschweigt nicht, daß sie auch als „Nyoirin Kwannon" aufgefaßt wird, und zwar scheint mir die Tempeltradition mehr an dieser Benennung festzuhalten, während einige Gelehrte wegen des eigentümlichen Sitzes, der auch bei sicheren Maitreya-Abbildungen vorkommt, Bedenken tragen. Unzweifelhafte Figuren der Nyoirin Kwannon sind auf Tafel 38 und 40 abgebildet, in der Form, die ihr die Shingon-Sekte gegeben hat. Hier sehen wir, wie sie mit der ersten rechten Hand in Gedanken versunken das Haupt stützt. „Das Nachsinnen symbolisiert das Sinnen über die schwere Befreiung der Sterblichen aus der Hölle" (s. O. Z. VI, S. 209). Um diese Geste plastisch darzustellen, dem Ellbogen eine

Digitized by Google

Stütze zu geben, mußte das rechte Knie in die Höhe gezogen werden. Nun scheint mir der ungewohnte Sitz der früheren Darstellungen gewählt zu sein, um eben dieses Motiv des tiefen traurigen Sinnens zu ermöglichen, das besonders auf Tafel 14 herb großartig zum Ausdruck gelangt. Zu eingehender Diskussion ist hier nicht der Platz.

In seiner Einleitung sagt Kümmel (S. 19) von der Zensekte: „Ihre Lehre auch nur anzudeuten ist absurd. Verneint sie doch ausdrücklich die Möglichkeit, das, was nottut, durch Worte zu übertragen." Können wir ja selbst die Gottnähe nicht schildern, die wir beim Genießen einer Beethovenschen Symphonie, einer Rembrandtschen Zeichnung empfinden. Aber Goethes Wort „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis", ist uralte Weisheit, und lange vor Christus verfaßte Laotse sein „Tao-te-king", den erhabenen Versuch, auf dem Gleichniswege dem Transzendenten nahezukommen.

Große geht nun davon aus in seiner Schilderung der Tuschmalerei, daß sie wesentlich der Zensekte ihre Pflege verdanke. Den Zenismus bezeichnet er als einen auf taoistischen Stamm gepfropften Buddhismus (S. 4). Ihm lag es somit nahe, den Gleichnisschatz des Tao-te-king in seinem Sinne auszuwerten zur Erfassung der Buddhanatur. Er erläutert das hauptsächlich an den herrlichen Versen über die mächtige Artung des Wassers als des wirksamsten Überwinders, das wiederum in dem Tuschlandschaftsgemälde (san zui = Berge und Wasser) eine dominierende Rolle spielt (S. 19). Natürlich beschränkte sich der Zenismus nicht auf Berge und Wasser allein als Meditationsanregung. Menschen, Tiere und Pflanzen werden ebenfalls als Gleichnisobjekte herangezogen, und Große gibt uns unter Zitierung japanischer und chinesischer Autoren (Okakura, Anesaki, Lin Tsi u. a.) eine feine ausgiebige Erläuterung des Zen-Symbolismus (S. 13 f.).

Teilweise sind die Zen-Tuschbilder, wie Große vermutet, lediglich mystisch-symbolische Hilfsmittel der Versenkung, von Dilettanten zeichnerisch fixiert. „Indessen die meisten und die besten zenistischen Tuschbilder sind sicherlich nicht zu solchem praktischen Zwecke gemalt worden. Sie sollten nicht als Lehrmittel dienen, sondern sie sind nichts anderes als freier künstlerischer Ausdruck der Gefühle und Anschauungen, welche die Seele des Malers erfüllten, — keine Lektionen, sondern Selbstbekenntnisse" (S. 12).

Die Technik der Tuschmalerei, die Ausnutzung der Qualitäten der Tusche wie des Malgrundes (Papier oder Seide), die Formauffassung und Kompositionseigentümlichkeiten

DONATELLO, BRONZE
KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

werden (S. 20 u. ff.) ausführlich erörtert, vor allem im Hinblick auf ihre Eignung, der „subjektiven" Malerei zu dienen, die nicht, wie die „objektive", Bilder der Außenwelt wiedergeben, sondern Ausdruck inneren Erlebens sein will. Der Autor spricht der „objektiven" Malerei natürlich nicht jede Beteiligung des inneren Erlebens des Künstlers ab, die Benennung wurde nur a potiori bestimmt und ist bei seinem Thema entschieden zur Verständigung sehr dienlich.

Die beiden letzten Kapitel sind der Spezialgeschichte der Tuschmalerei gewidmet. Kurze Erläuterungen zu den Tafeln geben wesentlich biographische Notizen.

Auf eine abschließende chinesisch-japanische Kunstgeschichte werden wir wohl noch geraume Zeit warten müssen. Bis dahin sind die beiden Texte als zuverlässige Führer hochwillkommen.

* * *

Werfen wir noch einen Blick auf das stattliche Abbildungsmaterial: wenn wir die wenigen Dubletten abziehen so bleiben mehr als dreihundert Tafeln. Eine ins einzelne gehende Kritik der Auswahl halte ich für unangebracht. Jeder Eingeweihte wird Lieblinge haben, die er vermißt, und er wird einzelne Blätter finden, die ihm wenig sagen. Er wird aber keines antreffen, das einem hohen Qualitätsstandort nicht entspräche.

Beide Autoren halten es aber mit Recht für geboten, auf die Schwierigkeiten der Wiedergabe hinzuweisen, welche die grobe Technik der Netzätzung bedingt. Kümmel fühlte ihre Unzulänglichkeiten besonders schmerzlich bei der Reproduktion der Tosamalerei, und ich kann nicht umhin zu gestehen, daß ich die Tafeln 57—61 gern durch andere ersetzt sehen möchte. Hier ist selbst die wundervolle viel größere Abbildung im Toyo Bijutou Taikwan Bd. II, T. 106 zur Lösung des Gewimmels der Figuren nicht ganz genügend, weil ihr zur vollen Wirkung noch die Farben fehlen. Die viel kleineren Netzdrucke entwirren sich kaum unter der Lupe.

Große hat die Kalamität der unzureichenden Reproduktionstechnik dadurch zu mildern gesucht, daß er wichtige Ausschnitte besonders reichlich vergrößert wiedergibt. Wie gute Resultate er hierdurch erzielt, zeigen Blätter wie Tafel 33 und 48, die überraschend viel mehr bedeutende Einzelheiten als die gegenüberstehenden Gesamtbilder aus den Vorlagen herausholen.

Aber die japanischen Kollotypen geben natürlich noch Besseres, und auch sie stehen der Natur der Sache nach

Digitized by Google

weiter hinter den Originalen zurück, als etwa europäische Reproduktionen von Graphicis.

Nur wer das Glück gehabt hat, hervorragende fernöstliche Malerei in Originalen zu studieren, weiß, was diese Pinselkunst wirklich zu bedeuten hat. Mit gerechtem Stolze dürfen die Verfasser auf die Schätze der ostasiatischen Kunstabteilung der Berliner Museen hinweisen, die zum großen Teile sie beschafft haben. Manche dieser Schätze haben einen Ehrenplatz in den bedeutendsten japanischen Reproduktionssammlungen gefunden, und viele sind in den vorliegenden Bänden abgebildet. Das begrüße ich auf das Lebhafteste. Nun werden auch die, welche nicht an der fernen Quelle schöpfen durften, sich auf heimischem Boden überzeugen können, wie weit der Abstand vom Urbild zur Nachbildung ist und hieraus wiederum lebendigere Schlüsse auf den Wert östlicher Gesamtkunst ziehen.

Mögen wir es nur erleben, daß endlich die köstliche Berliner Sammlung den Freunden fernöstlichen Geistes zugänglich wird! Smidt.

Konrad Witz. Dreißig Tafeln mit einführendem Text von Hans Graber. Basel, Benno Schwabe 1922.

Das Wissenswerte über Konrad Witz in einer handlichen Monographie zusammenzustellen und brauchbare Abbildungen sämtlicher erhaltenen Werke zu vereinigen, war ein verdienstliches Unternehmen, dem sich Hans Graber mit Geschmack und Kenntnis unterzogen hat. Was das Buch nicht beabsichtigt, wird im Vorwort deutlich ausgesprochen. Man kann der Ansicht sein, daß der Verfasser in der Enthaltsamkeit allzuweit ging, wenn er es sich versagte, über die Grundlagen des Stiles zu sprechen, dessen bedeutendster Repräsentant in Deutschland Konrad Witz gewesen ist. Er nimmt das Werk seines Helden als absolute Größe und sucht es durch Analyse aus sich selbst verständlich zu machen.

Mängel, die der ersten Auflage des Buches anhafteten, wurden in einer zweiten, erweiterten Ausgabe getilgt. Die sachlichen Angaben zu den Bildern wurden an vielen Stellen ergänzt, und unzureichende Aufnahmen wurden durch neue Abbildungen ersetzt. Zum ersten Male sieht man die zwei in Baseler Privatbesitz befindlichen Tafeln des Heilsspiegelaltars nach Abnahme der Übermalungen. Man möchte wünschen, daß auch an dem Christophorus des Baseler Museums einmal ein Reinigungsversuch gemacht würde. Das von dem Verfasser wiedergegebene Inventar des Markgräfler Hofes vom Jahre 1773 nennt das Bild „sehr ruiniert". Die Landschaft ist vollständig übermalt. Für viele werden auch die Aufnahmen des Genfer Altars nach der Restaurierung eine Neuigkeit sein. Die ganz neuen Köpfe sind entfernt. Aber auch die an ihre Stelle traten, befriedigen nur wenig. Es wäre besser gewesen, sich zu dem ruinösen Zustand der Tafeln zu bekennen, denn abgesehen von den Löchern sind sie glücklicherweise gut genug erhalten, und über eine Fehlstelle setzt man sich leichter hinweg als über eine entstellende Übermalung, die unwillkürlich den Blick auf sich zieht.

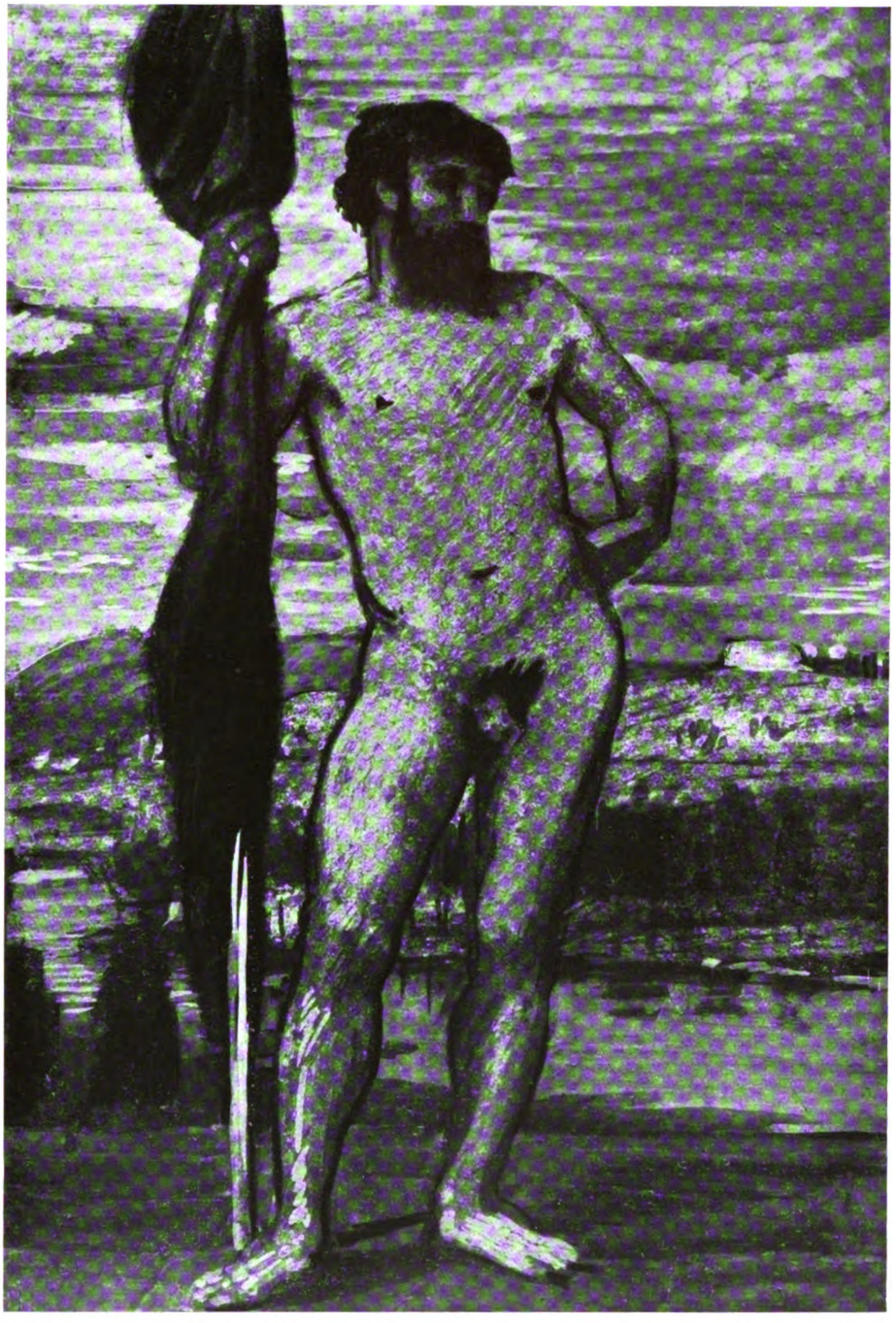
Man muß sich klar darüber sein, wie wenig im Grunde, und von dem Wenigen wie vieles in beklagenswertem Zustande, vom Werke der altdeutschen Meister auf uns gekommen ist. Die Bedeutung eines Künstlers vom Range Konrad Witz' können wir nur mehr ahnen. Ob er auch Bildhauer gewesen, ist allerdings ungewiß. Eine Reimerzählung, die der Verfasser als Quelle anerkennt, wurde von Dehio mit guten Gründen abgelehnt. Aber von dem gesamten malerischen Werk blieb nicht viel mehr als Reste von drei Altären und zwei kleine Täfelchen, die wohl beide an den Anfang seiner Tätigkeit gehören und neuerdings mit Unrecht angezweifelt wurden. Trotzdem darf man der Kunstgeschichte dankbar sein, der in der Rekonstruktion des Meisters eine ihrer schönsten Entdeckungen gelungen ist, denn Konrad Witz verdient den späten Ruhm, dem auch Grabers Monographie zu dienen berufen ist. Glaser.

In aller Stille hat Heinrich Höhn eine Arbeit über die „Nürnberger Gotische Plastik" heranreifen lassen, die vor kurzem im Verlage von J. L. Schrag in Nürnberg, mit 112 ganzseitigen Abbildungen ausgestattet, erschienen ist. Wie viel gerade Nürnbergs Plastik selbst für die Entwicklung der deutschen Kunst bedeutet, braucht nicht mehr gesagt zu werden, aber darum ist es erstaunlich, wie gering eigentlich das Interesse für ihre wissenschaftliche Bearbeitung gewesen ist. Wir haben ein gutes Buch über den „Schwäbischen Schnitzaltar" (Maria Schütte) und eine grundlegende Arbeit über die „Gotische Monumentalplastik in Schwaben" (Paul Hartmann); für Nürnberg ist seit Graf Pücklers Versuchen nicht allzuviel geschehen. Womit dieser Übelstand zu begründen ist, erscheint mir nicht recht verständlich. Denn wenn es richtig ist, daß die Eindrücke, die man in Nürnberg empfängt, mehr von der Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts als von der Malerei ausgehen, müßte man doch das Gegenteil erwarten. Offenbar hat auch Heinrich Höhn diese Benachteiligung der Plastik empfunden. Es ist verdienstvoll, daß er auch zum Teil weniger bekanntes Material vor dem Leser ausgebreitet, einen guten, einleitenden Text geschrieben und zu den Abbildungen das Wesentliche über Meister, Entstehung und Erhaltungszustand gesagt hat. Der Verfasser ist mit großer Sorgfalt zu Werke gegangen, und hat mit liebevollem Verständnis Gesehenes und Erlebtes trefflich geformt. Wie ist er innerlich ergriffen, wenn er uns das zur Zeit von Dürers „Apokalypse" entstandene Sakramentshäuschen von Adam Krafft entwickelt! Daß übrigens Adam Krafft in seiner „Kreuztragung" (der V. Kreuzwegstation) zum erstenmal in der Nürnberger Plastik die Einstellung der Figuren in die reine Fläche gebracht hat, hätte unbedingt bemerkt werden müssen. Bedauern muß man, daß den schönen Ausführungen vielfach so völlig unzureichende Abbildungen beigegeben sind. Hugo Kehrer.

EINUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ACHTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 18. APRIL. AUSGABE AM 1 MAI NEUNZEHNHUNDERTDREIUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

Digitized by Google

Digitized by Google



HANS VON MARÉES, DER STANDARTENTRÄGER

MIT ERLAUBNIS DES VERLAGS E. A. SEEMANN, LEIPZIG

Digitized by Google

DIE BREMER KUNSTHALLE
UNTER EMIL WALDMANNS LEITUNG

VON

KARL SCHEFFLER

Von allen deutschen Museen moderner Kunst hat sich die Bremer Kunsthalle vielleicht am ruhigsten und folgerichtigsten entwickelt. Sie ist von einer stillen Vorbildlichkeit: dem Geiste, der sie regiert und dem Gang ihrer Entwicklung nach, dem Wert und der Anordnung der Kunstwerke nach und auch hinsichtlich ihres bescheidenen Umfanges. Man spricht nicht viel von der Bremer Kunsthalle, obwohl ihre Ankaufspolitik einst der Ausgangspunkt eines stürmischen Künstlerprotestes und grundsätzlicher Debatten geworden ist. Keinerlei Kunsterziehungspolitik hat Anteil. Der Kunstfreund aus dem Reich erstaunt, wenn er bei einem Besuch in Bremen diese kleine Sammlung hohen Ranges, die so wenig mit Ballast beschwert ist, vorfindet.

Was Gustav Pauli, der erste Direktor der Kunsthalle, nachdem er die Leitung von einer gestaltlosen Kommission übernommen hatte, in den Jahren seines Wirkens geleistet hat, ist hier ausführlich schon geschildert worden (Jahrgang XI, S. 85 u. ff.). Wer sich ein Bild der Bremer Sammlung als Ganzes machen will, muß auch diesen Aufsatz zur Hand nehmen. Mit schöner sachlicher Kühnheit und großer Treffsicherheit hat Pauli damals die Grundlagen dieser kleinen Mustergalerie bereitet. Seine Leistung lobt ihn in seiner Vaterstadt noch heute jeden Tag; sie beweist, was ein einziger überzeugter und geduldig überzeugender Mann an der rechten Stelle vermag.

Pauli hat aber nicht nur das Glück gehabt sich selbst einen bedeutenden Wirkungskreis zu schaffen, sondern er hat gleich auch Einfluß auf seinen Nachfolger gewinnen und so sein Werk sichern können. Unter den jungen Bremern, die als Assistenten bei ihm arbeiteten, war auch Emil Waldmann. Dieser war selbstverständlich nicht von vornherein zum Nachfolger bestimmt. Niemand konnte ja wissen, daß Lichtwark so bald sterben, daß Pauli sein Nachfolger in Hamburg werden, und

Digitized by Google

LOUIS EYSEN, TAUNUSLANDSCHAFT

daß Waldmann einem Ruf an die Bremer Kunsthalle folgen würde. Pauli erzog sich den guten Nachfolger einfach durch sein Beispiel. Angesichts dessen, was er erfolgreich tat, wurden in Waldmann von selbst die Kräfte ausgebildet, die den guten Museumsleiter machen. Die Anlage dazu war vorhanden. Aber wie manche Anlage verkümmert, wenn sie nicht gepflegt wird und den rechten Boden findet! Als Paulis Assistent konnte Waldmann frei bleiben und frei werden; seine Neigung, die Dinge der Kunst im Großen und in ihren lebendigen Zusammenhängen zu sehen, fand Nahrung, seine allseitige Anteilnahme fand Verständnis und Förderung. Und er lebte von vornherein mit allen Sinnen in der Atmosphäre derselben Sammlung, deren Leiter er dann geworden ist. Ohne ein unpersönlicher Testamentsvollstrecker zu werden. Was Waldmann auszeichnet ist, daß er, bei aller grundsätzlichen Übereinstimmung mit Pauli, eine ebenso selbständige Persönlichkeit ist, ein Mann, der das Echte und allgemein Gültige ebenfalls individuell wertend findet. Beide Direktoren gehören demselben Typus des modernen Galerieleiters an. Und Beide hatten zudem den Vorzug Bremer zu sein, mit der Bevölkerung des kleinen Stadtstaates fest verwachsen und von vornherein heimisch zu sein in der von charaktervoller Beschränkung und weltwirtschaftlicher Freiheit in gleicher Weise erfüllten Gesellschaft, die in der Kunsthalle ein Stück ihres stolz bescheidenen Wesens darstellt.

Was Emil Waldmann, der den Lesern dieser Blätter als Mitarbeiter genau bekannt ist, als Direktor der Bremer Kunsthalle geleistet hat, verdient um so mehr Beachtung, als er die Leitung erst kurz vor dem Kriege übernommen hat, als er seine Erwerbungen in Jahren hat machen müssen, die für unsere öffentlichen Galerien katastrophal waren. Die Kunsthalle gehört dem Kunstverein; der Direktor war bis vor kurzem ein Privatbeamter dieses Vereins. Nach dem Krieg hat der bremische Staat dann ein Mitbestimmungsrecht gefordert. Er läßt sich in der Kommission vertreten und garantiert dafür staatlich die Stellung der Museumsbeamten. Die in den Revolutionstagen

Digitized by Google

nicht eben einfachen Verhandlungen hat Waldmann zu einem guten Resultat geführt. Er arbeitet offenbar mit der neu zusammengesetzten Kommission ebenso reibungslos wie er und Pauli, trotz einer vorhandenen Oppositionspartei, vorher erfreulich mit den Mitgliedern des Kunstvereins ausgekommen sind. Die neuen Erwerbungen beweisen schlagend, daß die Ankaufspolitik nicht gelitten hat, daß Tendenz oder Kompromiß nicht Anteil gewonnen haben.

Da der Bestand der Kunsthalle bis zum Jahre 1912 in dem oben genannten Aufsatz bereits behandelt worden ist, sollen im folgenden nur die Bilder und Skulpturen kurz besprochen werden, die seitdem hinzugekommen sind. Vorauszuschicken ist, daß mit dem Erwerb eine erfreuliche sichtende Tätigkeit Hand in Hand gegangen ist. Manches mittelmäßige aber anspruchsvolle, kostbare Wandfläche fressende Bild ist verschwunden. Anderes, das sich früher in den vorderen Sälen breit machte, da Pauli noch Rücksichten zu nehmen hatte — die in bedrohlicher Nähe arbeitenden Worpsweder, die jetzt so angenehm still geworden sind, hätten Lärm geschlagen —, ist in die hinteren Räume gehängt worden. Die wichtigsten Säle gehören nun durchweg den wichtigsten Kunstwerken. Sodann hat Waldmann die Bilder der alten Meister, worunter sich einige Werke ersten Ranges befinden, in den ersten Stock überführt, und so eine historische Folge hergestellt. Die alten Bilder können in diesem Zusammenhang hier nicht besprochen werden. Sie verdienen einmal eine besondere Betrachtung, eine Betrachtung, wozu Paulis Aufsatz über die herrlichen Landschaftsaquarelle Dürers (im XII. Jahrgang, Seite 137) schon den Auftakt bildet. Angemerkt sei nur, daß die Sammlung der alten Bilder durch eine späte, schöne Landschaft Jan van Goyens und durch ein pompöses Familienbild Largillières glücklich bereichert worden ist. Und es sei auch erwähnt, daß Waldmann in seinen periodischen Ausstellungen einmal den lehrreichen Versuch gemacht hat, die Bilder der alten und der modernen Meister durcheinander zu hängen und praktisch zu demonstrieren, wie gute Kunstwerke aller Zeiten sich vertragen, wie gewisse Talente denselben Familienzug haben, ob auch Jahrhunderte dazwischen liegen, und wie das gute Alte ewig aktuell, das gute Neue aber ohne weiteres klassisch ist. Diese periodischen Ausstellungen werden in besonderen Räumen des ersten Stockes veranstaltet. Es finden sich entweder Werke moderner Künstler aus dem Reich zusammen, es werden Kunstwerke aus bremischem

MAX LIEBERMANN, HOLLÄNDISCHES WAISENMÄDCHEN. 1882

Digitized by Google

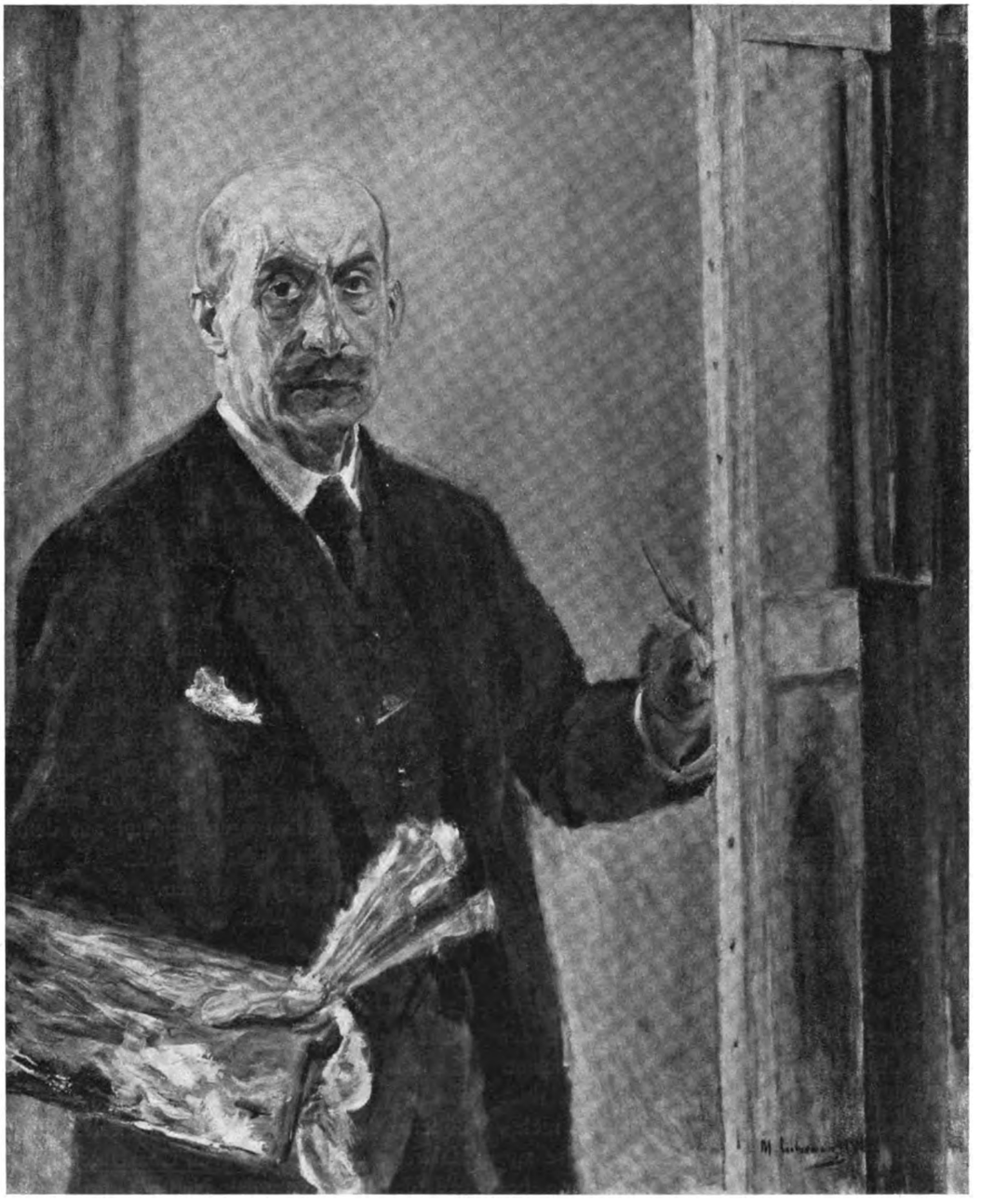
LOVIS CORINTH, BLÜHENDER APFELBAUM
MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

Privatbesitz gezeigt, oder es werden dem Publikum Blätter aus der reichen Sammlung von Handzeichnungen und Graphik in historischen Folgen vorgeführt. Das Interesse an diesen Ausstellungen, die zu veranstalten die Kunsthalle um so mehr berufen ist, als in Bremen eine große Kunsthandlung die Aufgabe nicht übernehmen kann, ist rege, da in Bremen ein lebendiges Kunstinteresse herrscht. Es ist viel gute moderne Kunst gesammelt worden; und Waldmann versteht es, die Teilnahme der Sammler für die Galerie wach zu erhalten. Der Erfolg wäre vollkommen, wenn beide Direktoren nicht fortgesetzt mit dem Haus zu kämpfen gehabt hätten. Das Gebäude der Kunsthalle ist fertig geworden kurz bevor Pauli die Leitung übernahm. Es ist nicht gut. Das Treppenhaus vor allem ist in dieser Zeit, der große Geldmittel zum Umbau nicht zur Verfügung stehen, hoffnungslos. Und auch einige der Säle — zum Beispiel die Säle hinten, worin die Plastik untergebracht ist — sind fast unbrauchbar. Vorne und zur Seite ist es dagegen gelungen gute Räume und Wände zu schaffen. Sie wirken um so besser, als die Bilder vortrefflich gehängt sind. Die meisten Wände machen einen überzeugenden Eindruck und beweisen, welch guter Museumspraktiker Waldmann ist. Die Bilder sind in Gruppen anschaulich zusammen- und auseinandergehalten, so daß die Sammlung übersichtlich wirkt. Das Wichtigste aber bleibt, daß auch jetzt kein Stillstand zu spüren ist. Trotz der Schwierigkeiten rundet sich die Sammlung immer besser ab; die Neuerwerbungen werden ermöglicht durch besonnene Verkäufe und durch Schenkungen von Kunstfreunden; und so kommt die Sammlung langsam aber sicher ihrem Ziele näher: eine Vorbildersammlung von Meisterwerken der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts zu werden, eine europäische Sammlung im Kleinen, die das Fehlen einer bedeutenden lokalen Kunst vergessen macht.

*

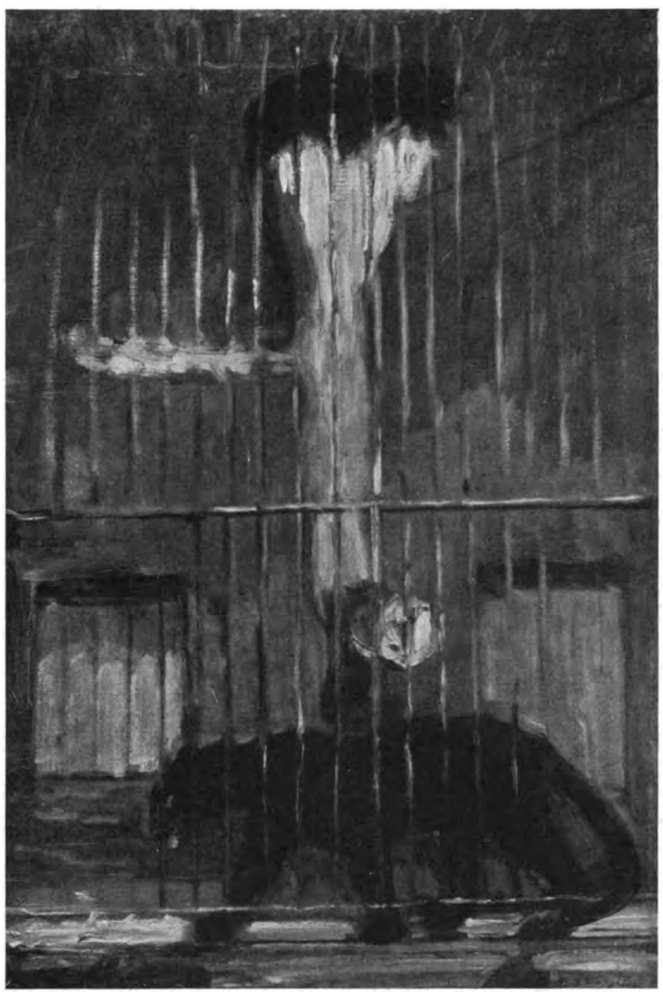
Im Leiblkabinett hängt als wichtigste Neuerwerbung der Standartenträger von Hans von Marées. Das nicht große Bild (33:49 cm) ist 1880

Digitized by Google



MAX LIEBERMANN, SELBSTBILDNIS. 1916.

Digitized by Google



MAX SLEVOGT, SCHWARZE PANTHER

entstanden und stammt aus römischem Privatbesitz. Es ist von Marées zur Belehrung eines Schülers (Hermann Prell) mit Temperafarben sehr schnell heruntergemalt. Dargestellt ist eine der Maréeschen „Existenzfiguren" vor einer Landschaft. Unter allen Bildern des Künstlers ist diese Arbeit eine der leichtesten und flüssigsten, es ist nichts Verquältes darin. Was die Entstehungsweise zur Genüge erklärt. Der Mann mit der Fahne beherrscht den Bildraum, die dunkle Harmonie von Blau, Grau, Grün und Braun umfließt weich die strenge Architektur der Zeichnung, und der Pinselstrich lebt. Es ist Altdeutsches in dem Bild; doch ist die Anregung freier und weniger nachahmend in die Sprache der modernen Empfindung übertragen als es, zum Beispiel, Hans Thoma gelungen ist.

Von Trübner ist der Landwehroffizier aus dem Jahre 1873 (von vorn gesehen) erworben worden. Die Wiener Moderne Galerie besitzt ein Bildnis desselben Modells von der Seite gesehen. Wie alle Militärpersonen Trübners sieht der Dargestellte etwas komisch aus. Man erkennt, hinter der Uniform den braven backenbärtigen Zivilisten. Künstlerisch gehört das Bild zu den guten Arbeiten der Jugendzeit. Leibls Lehren sind schon persönlich angewandt; die sinnliche Kraft Trübners hat ein Ganzes erfaßt, und die Teile leben organisch in diesem Ganzen.

Eine Taunuslandschaft gibt eine gute Vorstellung der ebenfalls von Leibls Malweise und weiterhin vom Frankfurter Künstlerkreis beeinflußten, in kostbaren grünen Tönen und perlmutterzarten Nuancen lyrisch schwelgenden Landschaftsmalerei Louis Eysens. Es ist eine intime Landschaft im Sinne der Fontainebleauer, aber sehr deutsch empfindsam, sogar mit einem Einschlag englischer Weichheit. (Eysen ist in Manchester geboren.) Wieviel Begabung am Werk ist, mag man erkennen, wenn man bedenkt, was ein weniger Begabter aus dem Motiv gemacht haben würde. Es wäre ein Spinatberg geworden.

Eine Welt liegt zwischen diesem Bild, zwischen der süddeutschen Malerei überhaupt, und Menzels „Garten des Justizministeriums". Es ist bei der Seltenheit der Bilder Menzels auf dem Markt ein Glück für die Kunsthalle, daß dieses Bild erworben werden konnte. Es ist 1848 gemalt und gehört zu den im Motiv verwandten Bildern der Berliner Nationalgalerie. Ton und Malweise erinnern stark an Constable. Man sieht, daß das Bild vor der Natur fertig gemalt ist; sogar die Figur ist, was bei Menzel selten ist, nicht später hineingesetzt worden. Bewunderungswürdig ist, wie die Laubmassen auseinandergehalten sind, ist die weiche Kraft der mit jedem Pinselstrich doch zeichnenden Malerei. Das kleine Bild hängt neben Arbeiten von Leibl, Trübner,

Digitized by Google

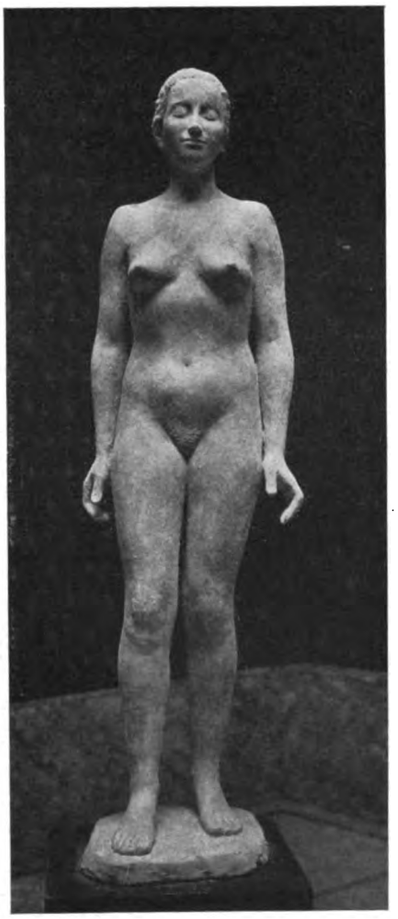
PAUL CÉZANNE, SÜDFRANZÖSISCHE LANDSCHAFT

Digitized by Google

Marées usw.; aber es beherrscht in gewisser Weise den Raum durch die männliche Entschlossenheit der Malerei.

Im großen Saal dominiert Liebermann. Er ist in Bremen nicht nur mit Verständnis gesammelt worden, sondern, was seltener ist, mit Liebe. Zum alten schönen Bestand (die Kuhhirtin, Georg Brandes, Dünenpromenade, Im Hof des Waisenhauses von Amsterdam und der herrliche Platz in Haarlem) hinzugekommen ist ein großes Selbstbildnis aus dem Jahre 1916, daß einen schönen blonden Gesamtton hat und schon den hellen, verklärenden Altersstil ankündigt. Wie Liebermann sich in seiner Malweise gewandelt hat, das veranschaulicht ein Vergleich mit dem im selben Raum hängenden Bildnis Georg Brandes (1902). Dieses ist das Beispiel einer unmittelbaren, temperamentvoll erdhaften und sehr männlichen Malerei; jenes ist das Beispiel einer leichter, durchsichtiger, abstrakter gewordenen Malerei. Und doch ist hier wie dort Frans Hals-Tradition. Eine Tradition von solcher Lebendigkeit entwickelt sich mit dem Künstler, sie ist wandelbar, sie ist ein Teil des Wesens selbst. — Wunderschön ist die kleine Studie eines holländischen Waisenmädchens (1882) im schwarz und rot geteilten Kleid. Sie ist eine Probe klassischer deutscher Malkunst, wundervoll in der Behandlung der Materie. Mit vorsichtiger Kühnheit und kraftvoller Delikatesse ist die Natur in all ihrer zarten Frische gegeben. Das liebliche junge Menschenwesen erscheint wie verklärt in der Harmonie von Rot, Schwarz, Weiß und Violettgrau.

Von Corinth sind drei Bilder erworben worden, so daß der Maler angesichts des schon Vorhandenen (Bildnis Peter Hille, Schlächterei in Schäftlarn, Blumenstilleben) gut aufgefaßt werden kann.



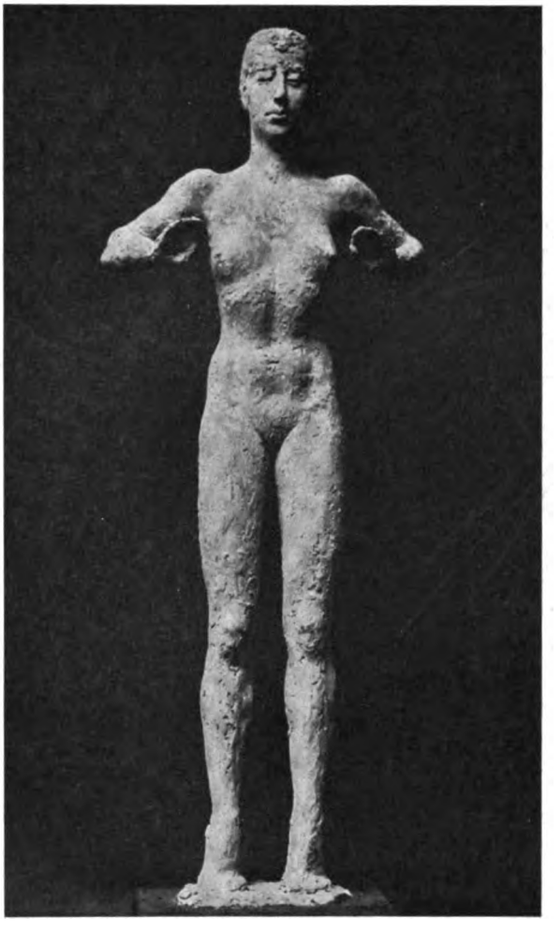
F. DE FIORI, STEHENDE FRAU. BRONZE
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE FLECHTHEIM, BERLIN

Das „Strumpfband" gehört zu jenen älteren Bildern Corinths, in denen ein Stück saftiger Natur mit sinnlich aufschäumender Lebensfreude spontan verherrlicht worden ist; es ist eine Improvisation vor dem Modell, bei aller Entschlossenheit des Griffs in der Malweise zart und blütenhaft. — Den Malstil des Corinth von heute zeigt ein „Blühender Apfelbaum" (1922). In dem Bild sind Stellen künstlerischer Wahrheit neben Partien, die ziemlich konventionell gemalt und leer geblieben sind. Das Ganze wirkt wie das Produkt eines schönen Rausches; doch wirkt es auch etwas hemmungslos. Man spürt die schwache Stelle Corinths: den Mangel an Raumgefühl. — Das dritte Bild ist eine kleine „Ochsenschlächterei" (1892), ein kostbar anmutendes Durcheinander von rosa und grauen Tönen.

Die besondere Liebe Waldmanns gehört Slevogt. Er hat diesem Künstler ja auch eine Monographie gewidmet. Die Folge ist, daß Slevogt in Bremen anschaulicher vertreten ist als in den meisten deutschen Galerien. Von dem 1915 gemalten Bildnis Ansorges, einem der besten Männerbildnisse Slevogts (Abb. Jahrg. XIV, S. 289) ist schon oft die Rede gewesen; es bedeutet einen der Höhe- und Ruhepunkte im Lebenswerk Slevogts. Die „schwarzen Panther" sind ein Bild aus der kurzen Frankfurter Periode, die eine der interessantesten Arbeitsepochen Slevogts gewesen ist, und aus der meines Wissens keine andere öffentliche Galerie ein Bild besitzt. Die Panther sind geschmeidig gemalt, sehr echt in der Stimmung des Tierhaften, und wunderschön in der aus Schwarzbraun, Grau und Gelb aufgebauten farbigen Harmonie. Der „Jäger am Abhang" ist 1902 gemalt (Abb. Jahrg. XVII, S. 26). Das Bild prägt sich ein durch die energische Diagonale des

Digitized by Google

waldigen Hügelgeländes und durch den freudig betonten Kontrast des Blau im Himmel, zum Grün der Kiefern und zum Rotbraun des Sandbodens. Das Bild ist ein Stück Münchener Malkunst, die durch den Natursinn des französischen Impressionismus dahingegangen ist. — Den guten Landschaften, die der Gefahr eines farbigen Zerfließens zu entgehen wissen, ist auch das „Landhaus" aus dem Jahre 1909 zuzuzählen. — In die Reihe der fabulierenden Improvisationen gehört das Bild „Cortez vor Montezuma". Es ist 1917 entstanden, in der Zeit als der Cortezstoff den Künstler ganz erfüllte. Die Darstellung ist leicht und schwebend, sie hat etwas opernhaft Unwirkliches und ist das Werk einer impressionistischen Romantik, deren einziger Vertreter Slevogt ist und bleiben wird, weil die Voraussetzung dafür eine höchst persönliche Mischung der Kräfte ist.



HERMANN HALLER, SPITZENTÄNZERIN. TERRAKOTTA

Max Beckmanns Landschaft vom Kaiserdamm (1911) durchbricht mit ihren kalten grauen Farben, aus denen ein Rot spitz sich hervordrängt, die Bilderreihe des großen Saals nicht angenehm. — Weißgerbers „Gartenfest" veranschaulicht gut die dekorative Tonigkeit, und die barocke Handschrift dieses Münchners aus dem Kreise des Café du dôme. — Ein Damenbildnis Leo von Königs, dessen Vorzüge in einer noblen Kunstgesinnung liegen, ordnet sich der Gesamtheit gut ein. — Von Rudolf Großmann sind zwei Landschaften erworben worden, eine Ansicht aus Zehlendorf und die geistreich frische Bodenseelandschaft, die in der Nähe Purrmanns entstanden ist, neulich in der Ausstellung der Freien Sezession ausgestellt war und zum besten gehört, was Großmann gemalt hat. (Eine Abbildung dieses Bildes ist im vorigen Heft gegeben worden.) — Das frühe Kanalbild Heckels — eine Landschaft, in der die Herkunft des Künstlers von der Architekturzeichnung kenntlich wird — ist ergänzt worden durch ein „Gehölz am Meer", ein Bild, in dem ein Natureindruck wirkungsvoll, fast sensationell dekorativ übersteigert worden ist. — Von Kokoschka besitzt die Kunsthalle eine „Jagd", die wie ein aus leuchtenden Farben gewebter Teppich erscheint, und, als Leihgabe, ein Damenbildnis, das zwar Begabung verrät, infolge einer hemmungslosen Wirkungsabsicht aber ins Süßliche geraten ist. — Pechstein und Schmidt-Rottluff sind noch nicht zulänglich, aber auch noch nicht endgültig vertreten.

In den Seitenkabinetten hängen einige Neuerwerbungen von Malern, deren Arbeiten man schon zu den historisch gewordenen Werken der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts zählt. Von J. A. Koch ist eine in Tempera und Öl gemalte Italienische Landschaft erworben, eine zeichnerisch strenge Arbeit, etwas hart im Aufbau, aber mit schönem Gefühl für die „Pläne". – Eine schüchterne malerische Freiheit von feinem Reiz ist in Oliviers „Deutschem Städtchen". Wieder zeigt es sich, daß Olivier eines der empfindungsvollsten Talente unter den Nazarenern gewesen ist. – Spitzwegs „Gesellschaft unter Bäumen" ist atelierhaft geblieben, der Reiz des Bildes liegt in dem braun-blauen Farbenklang. — Oberländers „Einsiedler im Walde" gehört dagegen zu den glücklichen Arbeiten

Digitized by Google

dieses stillen Künstlers, der als Zeichner ein Vertreter romantischer Ironie, als Maler aber ein romantischer Idylliker ist und mit seinen hübschen Anachronismen ein Gefallen ohne Reue zu erzeugen weiß. — Von A. v. Keller ist eine kleine hübsche, in Blau und Grau malerisch schimmernde Skizze „Krankenbesuch" hinzugekommen. — Und von Otto Modersohn verdient eine in einer leichten pastellartigen Technik gemalte „Landstraße" aus seiner ersten Jugend erwähnt zu werden.

Unter den Neuerwerbungen französischer Bilder steht eine Landschaft von Cézanne an erster Stelle. Ein Bild dieses Meisters fehlte der Galerie. Daß es im Krieg erworben werden konnte, ist ein besonderes Verdienst. Diese Landschaft aus Südfrankreich ist ganz auf Grün-Blau und Sienabraun gestimmt. Der Vordergrund ist etwas leer. Hinten in der Stadt und oben in den Bäumen aber lebt es mächtig. Der Zweiklang: gelb-braune Farben wie reifes Korn und von Himmelsbläue durchwirktes Grün der Baumwipfel, bleibt unverlierbar im Gefühl. Man braucht nur an das Bild zu denken, und gleich beginnt es in einem melodisch zu tönen.

Von einem Gönner der Kunsthalle wurde ein Blumenstück geschenkt, das Courbet im Jahre 1863 gemalt hat. Es hat noch nicht die freie Tonigkeit der späteren Stilleben, es arbeitet noch in holländischer Manier mit Detailformen; trotzdem ist eine reiche, üppige Gesamtwirkung zustande gekommen. Es kündigt sich unverkennbar schon die eigentümliche Gewalt der Courbetschen Form an.

Eine „tote Mutter" von Munch ist ebenfalls neu. Ein liebliches Grauen ist in dem Bilde; Lebensbitterkeit ist mit einer melancholischen Grazie ohne gleichen ausgedrückt. Mit Hilfe einer Technik, die die Leinwand nur eben mit dünner Farbe bedeckt und die Akzente mit künstlerischer Weisheit gesetzt hat.

Von Pascin sieht man einen „Weiblichen Akt auf dem Bett". Man lernt den Maler Pascin vor dem Bilde kennen, doch ist die Malerei etwas matt und ohne den Impuls, der für den Wert der Pascinschen Arbeiten entscheidend ist.

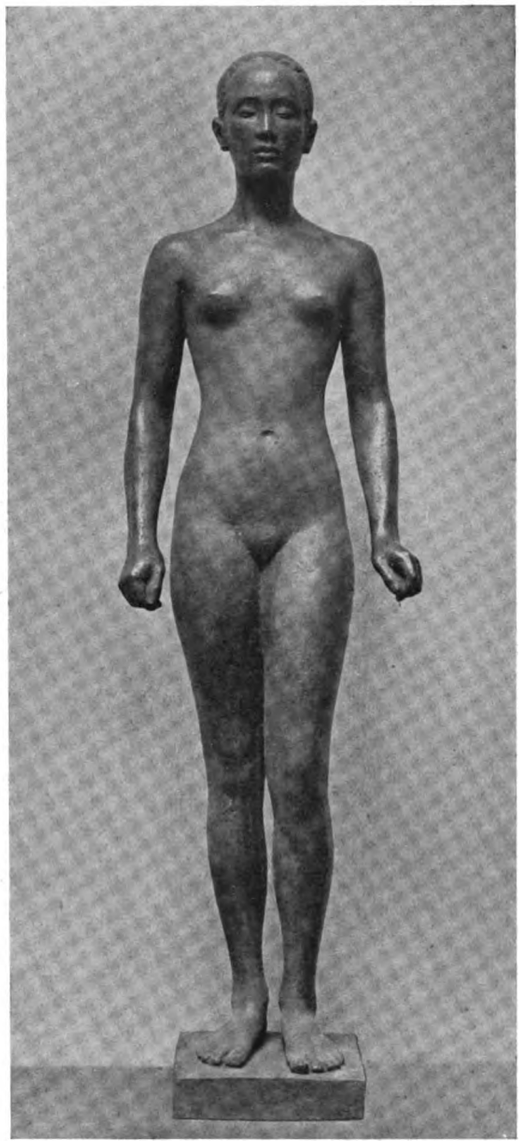
Auffallend reich sind die Erwerbungen an Werken moderner Plastik; auffallend, weil Ankäufe des teuren Materials wegen besonderen Schwierigkeiten begegnen. In fast allen Museen moderner Kunst ist die Plastik das Stiefkind. Um so mehr verdient es Beachtung, daß ein verhältnismäßig kleines Museum, wie die Bremer Kunsthalle, im Besitz einer stattlichen Reihe größerer Bildwerke ist. Von Haller ist eine „Spitzentänzerin" (Terrakotta) erworben und ein Bildniskopf. Beide Arbeiten gehören zu den besten Werken des stets ein hohes Niveau haltenden, gleichmäßig guten, freilich auch etwas gleichförmig arbeitenden schweizer Bildhauers. — Eine schöne Erwerbung ist die Bronze (stehendes Mädchen) von Georg Kolbe, die im Kriege entstanden ist. Sie gehört zu den letzten unter den streng-gefälligen, herb-graziösen Mädchenfiguren Kolbes, die Form ist rein und edel, das Körperliche ist ohne Stilzwang melodisch geworden. De Fioris „Stehende Frau" (Bronze) ist im Treppenhaus gut aufgestellt. Die lebensgroße Statue zeigt das Stilgefühl und das Können des nachgeborenen Deutsch-Römers von der besten Seite. Es ist eine „Existenzfigur" im Sinne von Marées; die Distanz zur Natur, die der Künstler braucht, ist nicht erst durch die Technik des Modellierens hergestellt worden, sondern sie liegt schon in der Anschauung. – Von Lehmbruck sieht man eine weibliche Büste, die erfüllt ist von einem sinnlich weichen, grácisierenden Charme, und die wieder daraut hinweist, daß Lehmbruck als Bildhauer einige Züge jener kultivierten Gefälligkeit hat, die den Radierer Meid so beliebt macht. – Zwei Porträtbüsten und eine Statue von Kurt Edzard erinnern daran, daß dieser junge Bremer das Versprechen, das er mit seinen ersten Arbeiten gegeben hat, noch einlösen soll.

*

Es sollte nur von Neuerwerbungen, nur von Werken der Malerei und Plastik, und nur von den Arbeiten moderner Kunst berichtet werden. Schon das hat in die Breite geführt. So bleibt nur noch übrig, der Hoffnung Ausdruck zu geben, daß sich die Sammlungen der Bremer Kunsthalle ebenso lebendig wie bisher weiter entwickele, dank der Initiative ihres Leiters, dank der Opferfreudigkeit der Freunde der Galerie und dank einer Kunstpolitik der Stadt, die der einmal gewählten Persönlichkeit Bewegungsfreiheit läßt. Was die Kunsthalle der Stadt, dem Staate Bremen heute schon bedeutet,

Digitized by Google

welches Prestige sie verleiht, wie sie die Stadt in das deutsche Kunstleben einbezieht: das läßt sich besser fühlen als beweisen. Wer es aber fühlt, der wird auch wissen, daß ein Unwägbares dieser Art schwerer wiegen kann als manches, das realpolitisch mit Händen zu greifen ist, und daß solche Kulturwerte zu den sichersten und ausdauerndsten Werten der Volkswirtschaft gehören.



GEORG KOLBE, STEHENDES MÄDCHEN. BRONZE

Digitized by Google

MARIA UND ELISABETH, JAKOBUSKODEX (VAT. GR. NR. 1162) ROM UM 1100.

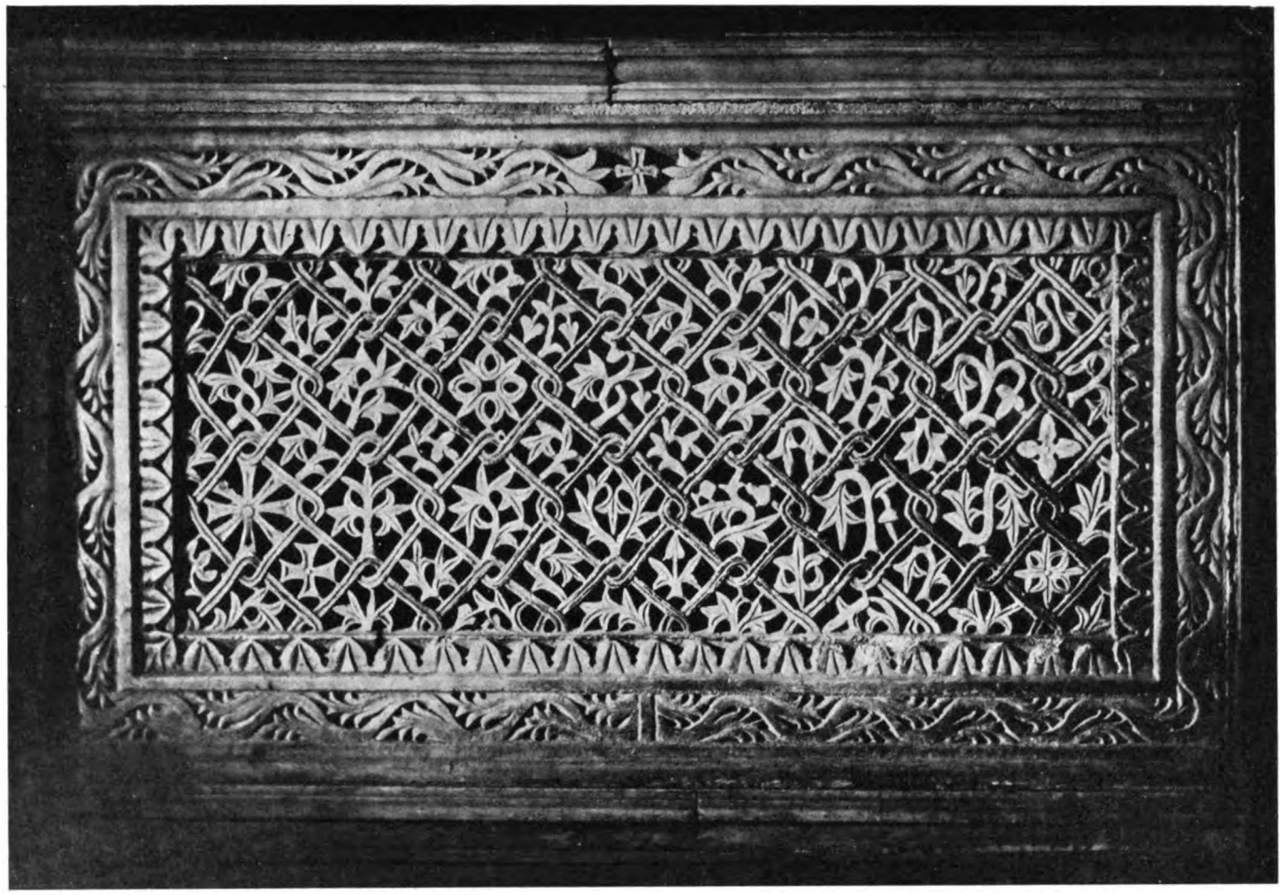
DIE CHRISTLICHE KUNST DES OSTENS

VON

HEINRICH GLÜCK

Das Christentum erwuchs nicht aus einer einheitlichen Kultur, nicht aus dem Geiste eines Volkes. Zwei Machtkreise standen einander gegenüber, in deren Brennpunkt es entstand. Im Westen hatte Rom die Höhe der antiken Zivilisation erreicht, der ganze Mittelmeerkreis unterstand seiner organisierten Macht. Im Osten aber drängten — das ewige Gesetz orientalischer Geschichte wiederholend — die jungen Völker der Wüsten und Steppen zur Entfaltung. Noch konnten die andringenden arabischen Stämme auf Jahrhunderte in Schach gehalten werden, vom Iran aus hatten aber die Parther unter der Herrschaft der Arsakiden, dann die persischen Sassaniden den orientalischen Weltreichgedanken neu erstehen lassen, und nicht nur einmal konnten sie sich des Sieges über den Römer erfreuen. Was da in der äußeren Geschichte der Machtpolitik greifbar ist, gilt nicht weniger für die Kulturen des damaligen Weltbildes. Zwei völlig fremde Welten trafen aufeinander. Der Westen, auf alten eigenen Überlieferungen bauend, hatte die jugendliche Urkraft schöpferischen Volksgeistes, die in den Mythen und Sagen einer aus Naturgewalten geschöpften Religion und in der strengen Gesetzmäßigkeit seiner alten Kunst ihren Ausdruck fand, längst durch zivilisatorische Organisation, durch die bewußte Rückschau auf die alten Volksgüter, die Bildung, und durch die aus der sozialen und geistigen Differenzierung entsprungene Macht der Persönlichkeit ersetzt. Dort aber, im Osten, nehmen junge Völker den alten Kulturboden in Besitz, selbst noch unbeschwert von zivilisatorischer Bewußtheit, aber stark und fruchtbar in einem volks-

Digitized by Google



CHORSCHRANKE AUS MARMOR, RAVENNA SAN VITALE. 6. JAHRH.

Digitized by Google

MUTTER GOTTES, KODEX SINAITICUS. 9.—10. JAHRH.
(PARIS, BIBL. NAT. NR. 204)

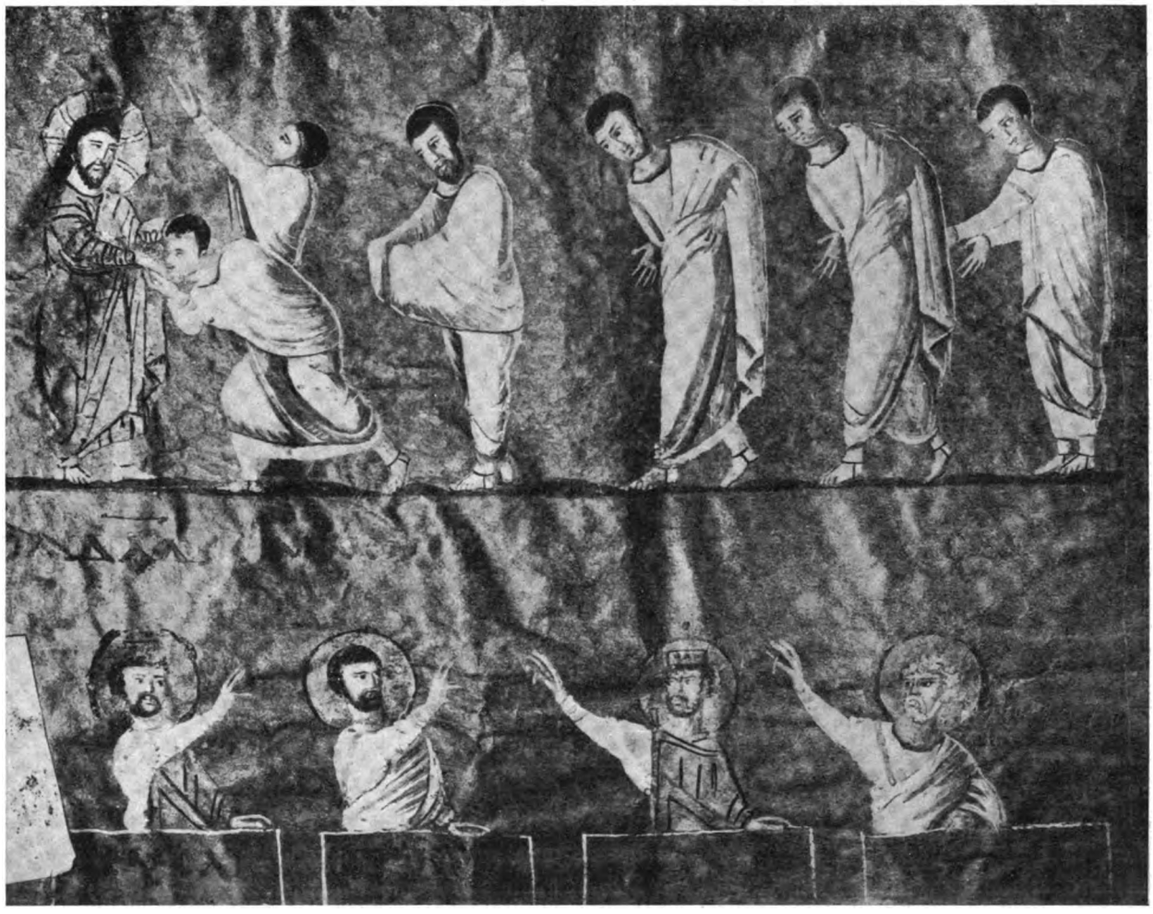
tümlichen Glauben. Die Güter der alten Kulturen, die sie vorfinden, sind dem Volke fremd und unerreichbar, aber eben darum bedienen sich ihrer die Herrscher, die, selbst unnahbar und allmächtig wie die Götter, durch heilige Grenzen vom Volke geschieden sind. Zwischen Mensch und Gott, Volk und Herrscher liegt ein unüberbrückbarer Abgrund. Die Gottheit duldet keine Vermenschlichung wie im Westen, der Herrscher wird dem Volke zum Gotte, der Gott dem Menschen zum unnahbaren Herrscher.

Beide Welten stehen einander gegenüber und durchdringen einander. Wir waren gewohnt nur das eine zu sehen, wie die westliche antike Kultur seit ihrer großen Expansion unter Alexander dem Großen den Osten durchsetzte. Wir haben anderseits wohl auch erkannt, daß die Güter der altorientalischen Hochkulturen, deren Luxus, aber auch deren Kulte eine Aufnahme in der westlichen Kultursphäre erfahren, um dort der veräußerlichten Lebensführung als Ersatz für die innere Leere zu dienen. Aber wir müssen uns auch vor Augen halten, daß jene neuen Völker des Ostens nicht mit leeren Händen kamen. Freilich nicht mit den Gütern von Hochkulturen, mit ausgebildeten geistigen und künstlerischen Systemen. Aber mit der starken, wenn auch naiven Geistigkeit von Völkern, denen noch die sagenbildende Schöpferkraft innewohnt, denen tieferlebte Symbole gestaltliche Naturbilder ersetzen, denen die Umwelt noch Rätsel und Wunder, nicht wohlgeordnetes unfruchtbares Wissen ist. Darin kam aber jene jugendliche Geistigkeit der veräußerlichten westlichen Hochzivilisation entgegen. Denn wenn die Erkenntnis bis zu jenem Punkte gediehen ist, wo sie im Bewußtwerden der Dinge selbst nicht mehr Befriedigung findet, wo sie, sich über sich selbst stellend, ihrer Grenzen bewußt wird, dann wird wieder das Sehnen wach, die Welt als Wunder zu sehen, statt zu wissen, zu glauben. Dieses Sehnen kann aber weder die Rückschau in die eigene vergangene Kindheit, noch können es die Geheimnisse erstorbener Fremdkulturen erfüllen, den Schrei nach Erlösung kann nur ein starkes, kindlich Neues befriedigen.

So entstand im Grenzbereiche der beiden Kultursphären am Jordan das Christentum als die Erlösung für den Westen, fußend auf dem volkstümlichen Wunderglauben des Ostens. Und eben dadurch war es an keinen einheitlichen Kulturboden gebunden und verbreitete sich nach beiden Richtungen. Im Osten drang es über den Euphrat nach Persien, wo die persische Volksreligion des Mazdaismus den Boden vorbereitet, ja zum Teil als Grundlage seiner ideellen Entstehung gedient hatte, Nestorianer und Manichäer trugen es weiter nach Zentralasien, und dann finden wir es — u. a. belegt durch die 781 datierte Stele von Singanfu — in China. Wie dort dieses Kunstdenkmal die Anpassung an die Formen des ostasiatischen Kulturbodens erkennen läßt, so hat sich das Christentum, wo immer es die mannigfach differenzierten Kulturgebiete des Ostens oder des Westens betrat, den verschiedenen Grundlagen angepaßt. Die frühe Trennung der Nationalkirchen ist dafür das äußere Zeichen.

Digitized by Google

Aber diese Differenzierungen konnten nicht die Kraft des gemeinsam christlichen Gedankens brechen, die in der jugendlichen Geistigkeit der Ostvölker ihre Wurzeln hatte: hat sich doch die christliche Idee mit ihrem gefährlichsten Feind, der veräußerlichten Großstadtkultur des Westens, siegreich auseinandergesetzt. Da sollte man aber meinen, daß der Osten als der naturkräftige Spender jener tümliche Reinheit der prunkvollen Veräußerlichung organisierender Mächte zum Opfer brachte, bewahrte es unter der Herrschaft des Islam stärker seinen volkstümlichen Geist, ja gerade die gleichen volkstümlichen Grundlagen beider Religionen führten zu Gemeinsamkeiten, die auch in der Kunst ihren Ausdruck fanden. Denn auch der Islam blieb nicht an das eine arabische Volks-



ABENDMAHL, PURPURKODEX IN ROSSANO. 5. JAHRH.

Verinnerlichung das Christentum auch für die Zukunft bewahrte. Aber das Auftreten des Islam unterbindet scheinbar den Beginn einer reichen Entfaltung. Und doch ist diese jüngere Schwesterreligion, mit der das bisher in Bann gehaltene arabische Volkselement zur greifbaren geschichtlichen Persönlichkeit wird, nur die erneuerte reinere Form des orientalischen Gottesglaubens. Und während das Christentum im Westen seine starke volkselement gebunden. Auch er fand vornehmlich auf iranischem Boden geistige und künstlerische Grundlagen, auf denen auch das Ostchristentum baute, so daß die Gemeinsamkeiten weniger als gegenseitige Übernahme, denn als Zweige desselben Stammes erscheinen. Wenn das unter der Herrschaft des Islam stehende und noch weiter nach dem Osten reichende Christentum jenes äußeren Glanzes entbehrte, den es als Staatsreligion im

Digitized by Google

Westen erreichte, so bedeutete dies eine weitgehende Reinigung von dem westlichen Geiste, den es während der ersten Jahrhunderte aufgenommen hatte, eine Rückkehr zu jenen weniger monumentalen aber reineren volkstümlicheren Formen, von denen es als Urchristentum ausgegangen war. Nur dort, wo es sich im Osten gegen und trotz Islam in hohem Grade nationale Selbständigkeit bewahren konnte und an ziemlich selbständige fürstliche Gewalten gebunden blieb, wie in Armenien, ergab sich eine reichere und selbständigere Entfaltung des Volkstümlichen. Dies ist es aber, das auch den Westen immer wieder zu neuer Verinnerlichung führte und für ihn entscheidend wurde.

Dort, im Mittelmeerkreis, wurde die Teilung in einen lateinischen und griechischen Kulturbezirk von Bedeutung. Die stärkere direkte Berührung und Vermischung der griechischen Welt mit den östlichen Ideen ergab ein weit fruchtbareres und reicheres Bild als dies in der lateinischen Hälfte der Fall sein konnte. Dort mischte sich ein degeneriertes Bürgertum mit kraftlosen und bereits verdorbenen Emporkömmlingen aller Rassen und arbeitete auf den äußeren und inneren Zusammenbruch der antiken Zivilisation hin. Dies gilt freilich auch für die Großstädte des östlichen griechischen Mittelmeerkreises, vor allem Alexandria und Antiochia als Zentren der verderbten hellenistischen Hochzivilisation. Hinter ihnen standen aber die Völker, in denen eine uralte eigene Kulturüberlieferung volkstümlich weiterlebte und zur nationalen Konsolidierung drängte: die Kopten in Ägypten, die Nestorianer in Syrien, die Jakobiten in Nordmesopotamien, die Manichäer in Persien, Kleinasiaten und Armenier. Während diese mehr oder minder eine nationale kirchliche Selbständigkeit suchten und erlangten, stellte der lateinische Westen bald den von den Römern ererbten Gedanken der Weltmacht entgegen, nach dem es, wie früher ungeachtet der Nationen nur römische Bürger, so jetzt nur Gläubige eines römischen Christentums geben sollte.

Wie politisch so trat der Westen des Mittelmeeres auch kulturell gegenüber den griechischen Gebieten zurück, das Christentum verband sich in ihm mit einer ersterbenden Zivilisation, als deren geistiger Hüter es erst später fruchtbar werden sollte, als es mit der staatlichen Konsolidierung der nördlichen Gebiete bei Franken, Angelsachsen und Germanen Neuland betrat. Im östlichen Mittelmeer lag aber in der Neubefruchtung des alten Kulturbodens eine größere Gewähr für das Fortleben der antiken Kultur, freilich nicht in dem Sinne eines unveränderten Bewahrens der alten Güter, sondern von deren Anpassung und Fortentwicklung im Sinne des östlichen Geistes. Da waren es aber nicht die alten Großstädte, die die Überlieferung fortführten, mochten sie auch vor der islamischen Eroberung als Umschlagplatz dessen gedient haben, womit die zivilisatorische Leerheit des Westens ausgefüllt wurde. Weder wurden sie zu Bewahrern unveränderten Kulturbesitzes (wie die Klöster im Westen), noch übernahmen sie, dem Islam anheimgefallen, die Rolle des Ausgleichs zwischen dem antiken Machtgedanken und östlicher Geistigkeit. Diese Rolle fiel der neuen Hauptstadt Konstantinopel zu, die damit zum Brennpunkt des neuen Weltbildes wurde. Denn die kulturelle Grenze der Ost- und Westwelt, an der als ein Ausgleichsprodukt das Christentum entstanden war, hatte sich weiter nach dem Westen verschoben, war im südlichen Mittelmeer durch den Islam von der Jordanlinie über Ägypten bis nach dem westlichen Afrika vorgetragen worden.

Im nördlichen Mittelmeer bildeten Armenien, wo eine parthische Zweigdynastie die iranische Tradition fortführte, und das kleinasiatische Hochland die Brücke, auf der der christlich-iranische Geist bis an den Balkan vordrang, um in Byzanz, auf die Fortführung des römischen Gedankens stoßend, jenem eigentümlichen Nebeneinander von Extremen, wie Despotie und Volksherrschaft, von religiöser Jenseitigkeit und luxuriös-sinnlichem Materialismus, von äußerem Machtglanz und innerer Fäulnis auf einem indifferenten Boden den Schein einer eigenen Kultur angedeihen zu lassen. Erst von diesem neuen Zentrum aus konnte nun auch der Westen des Mittelmeeres zu einer erneuten inselhaften Fruchtbarkeit im Sinne des Ostens gebracht werden, freilich nur, soweit die Macht dieses Zentrums reichte. Deshalb ist es nun nicht mehr Rom, sondern über den Balkan hinweg Norditalien, Ravenna, Mailand, die als Enklaven des Ostens dem Christentum im Westen zu einem lokalen Glanz verhalfen. Später ist es dann Venedig und die dalmatinische Küste, aber auch Sizilien und Süditalien, wo der byzantinische zugleich mit

Digitized by Google

dem islamischen Osten auf abendländischem Boden Geltung gewann. Aber auch nach dem Norden hin übernahm Byzanz eine neue Aufgabe. Wie im Westen die staatliche Konsolidierung der nördlichen Völker dem Christentum Neuland bereitete, so hier die der Slaven. Wie dort die römische Kirche zur Trägerin der Zivilisation wird, so hier die orthodoxe. Damit hat aber hier wie dort das Christentum seine Aufgabe gewechselt: in frühchristlicher Zeit war es der Träger einer neuen, der jugendlichen Geistigkeit östlicher Völker entspringenden Weltanschauung, die an die Stelle einer alten Machtzivilisation trat, mit dem Mittelalter aber wurde das Christentum selbst die Macht, die eine neue Völkerjugend mit alten Kulturgütern versorgte.

KOPTISCHES STEINRELIEF, 4.—5. JAHRH. KAIRO, ÄGYPTISCHES MUSEUM

AUKTIONSNACHRICHTEN

VERSTEIGERUNGEN OSTASIATISCHER KUNST IN WIEN UND BERLIN

Weder die Wiener Versteigerung (bei Glückselig und Wärndorfer am 24. April), noch die Berliner (bei Lepke am 9. und 10. Mai) fanden den Zulauf, den man erwartete, jene, da in Wien der Interessentenkreis für chinesische Frühkeramik, die zum ersten Male bei einer deutschen Versteigerung im Mittelpunkt stand, noch nicht groß, das angebotene Material allerdings auch nicht überzeugend genug war, diese, da chinesische Kunst, die große Mode des Tages, nur nebenbei, in der Hauptsache japanisches Gerät, wie Lacke, Teekeramik und Schwertschmuck zum Verkauf gestellt wurde. In Wien erzielte denn in der Tat typisches chinesisches Prunkporzellan, moderne japanische Exportware und merkwürdigerweise buntes siamesisches Porzellan die höchsten Gebote. Ausnahmen bildeten nur die wohl chinesische Teeschale des sehr begehrten Temmoku-Typs (Ch'ien-Yao) und eine kleine Vase mit zarter pfirsichblütenfarbener (peachbloom) Glasur, in ihren guten Beispielen seit je die Sehnsucht aller Sammler und mit Gold aufgewogen, die immerhin 8 und 4,3 Millionen Kronen einbrachten. Die Berliner Preise zeigten, daß der kleine Kreis der alten Sammler japanischen Gerätes sich nicht durch die China-Mode beirren ließ. Lacke und Teetöpfereien erzielten meist weit über den Friedensstand hinausgehende Summen, was bekanntlich auf dem Antiquitätenmarkt äußerst selten ist. Es gab darunter allerdings Stücke, wie sie in dieser Güte nur selten in den Handel kommen. Für winzige Räucherwerkdosen in feinster Lackarbeit wurden bis 1,4 Millionen Mark erlegt, nicht viel weniger für Inro. Das teuerste Teegerät war wieder ein schönes Temmoku, das mit über 3,5 Millionen einen Käufer fand, und eine winzige, nur 5,3 cm hohe Goroshichi-Teeurne, die die ansehnliche Summe von 1,45 Millionen erzielte. Unter dem Schwertschmuck waren, wie immer, die am reichsten dekorierten Stücke die begehrtesten. Sie wurden im Durchschnitt für 100000 Mk. zugeschlagen. Neben dem Gerät fanden die Skulpturen das größte Interesse, obwohl es sich meist um jüngere Arbeiten handelte. Von dem chinesischen Material seien nur die beiden reizvollen Frauenbilder auf Seide aus dem 17. Jahrhundert erwähnt, die mit 2,5 und 3,1 Millionen annehmbare Preise erzielten. Der Gesamterlös betrug in Wien etwa 250 Millionen Kronen, in Berlin an 150 Millionen Mark. In Berlin ging es um Stücke der Abteilung für ostasiatische Kunst an den staatlichen Museen, die auf diese Weise ihre endliche Eröffnung beschleunigen will und hoffentlich auch zu beschleunigen imstande ist. William Cohn.

Digitized by Google

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Die Aprilausstellung in der Galerie Ferdinand Möller enthielt Bilder von Ch. Crodel und Plastiken von Richard Scheibe.

Scheibe ist ein Bildhauer (und Zeichner) von innerer Kultur. Er ist ein Plastiker des kleinen Formats, der allen seinen Arbeiten — den Bildnissen, den Statuetten und Tierbronzen — eine eigene schwermütige Anmut zu geben weiß. Seine Kunstbildung drängt sich nicht vor, sein Stilisieren ist nicht tendenziös, seine Formbehandlung ist voller Empfindung. Scheibes Kunst ist eine sanfte Elegie. Sein frauenhaft zartes Barock erscheint leicht mongolisiert; immer klingt von fern etwas Ostasiatisches an und macht die streng zurückhaltende Form pikant. Er versteht mit einem geistreich gesetzten Schatten zu akzentuieren, durch die Behandlung der Silhouetten und Flächen eine romantische Stimmung zu erzeugen und das Material lebendig zu machen. Scheibe ist innerhalb seiner Grenzen ein echter Plastiker, und er gehört zudem der kleinen Gruppe von Bildhauern an, die etwas Dichterisches, die eine höchst persönliche Lyrik in Stein, Terrakotta, Holz und Bronze ausdrücken können. Während er wie ein guter Handwerker arbeitet, nimmt die Stimmung einer scheu sich zurückhaltenden schönen Seele wie von selbst Gestalt an.

Ch. Crodel gehört zu jenen Malern, die erst in reiferen Jahren, von einem andern Beruf her, zur Malerei gekommen sind. Lösung der Begabung durch den Krieg. Er meint es mit seinem Tun sehr ernst, hat aber die Nachteile seiner Lage zu tragen. Diese Nachteile zeigen sich zum Beispiel darin, daß die Bilderwände im ganzen besser wirken als die einzelnen Bilder, und daß die einzelnen Bilder im ganzen besser sind als in den Einzelheiten. Die Einsicht ist reif und weiß wie es sein soll, aber die Hand ist noch unsicher, es fehlt an genügender Erfahrung. Je besser die Naturanschauung erhalten ist, desto stärker wirken die Bilder. In diesem Sinne fallen Werke wie der Bauernhof in Cospeda (1922) oder der Mann mit dem gelben Sack wohltätig auf. Sonst ist viel Atelierhaftes in der Arbeitsweise und auch etwas Dekoratives, das nicht ohne Manierismus ist. Alle Bilder haben etwas vom Linoleumschnitt. Auch stört ein Infantilismus, der nicht ohne Künstlichkeit ist. Die Begabung wurde zumeist dem die ganze Ausstellung summarisch überschauenden Blick offenbar. Man mußte an alte deutsche und niederländische Meister denken und konnte die Ähnlichkeit doch in keiner Einzelheit feststellen. Den Namen wird man sich merken und abwarten, ob das Können im einzelnen der Einsicht nachkommen wird, ob der Sinn für Natur stärker sein wird oder die Systematik der Zeit. K. Sch.

KRONPRINZENPALAIS

Die Verwaltung der Nationalgalerie und des Kronprinzenpalais straft meinen „bösen Willen" dadurch, daß sie mir Einladungen zur Eröffnung von Ausstellungen und Mitteilungen über neue Veranstaltungen nicht mehr schickt. Die Ausstellung des Malers Dülberg ist dadurch meiner Aufmerksamkeit entgangen. Vielleicht sollte sie's. Die Ausstellung der Plastiken und Zeichnungen Edwin Scharffs hatten die Tageszeitungen aber rechtzeitig gemeldet. Und sie haben auch mitgeteilt, daß der Münchener Bildhauer als Lehrer an die Unterrichtsanstalt des Berliner Kunstgewerbe-Museums berufen worden ist, daß diese Ausstellung seiner Einführung dient.

Rückhaltlos gratulieren zu der neuen Lehrkraft kann man nicht. Scharff stellt sich in dieser Ausstellung vor als ein Münchener Ateliertalent in Reinkultur und als ein virtuoser Manierist. Er wird auch seine Schüler wahrscheinlich zu einer manieristischen Ateliervirtuosität erziehen, wird ihnen das Elegante, ja Süße seiner „Monumentalität" und das Schmissige seiner Technik mitteilen, ohne aber das weitergeben zu können, was ihn persönlich auszeichnet: den leicht und fein akzentuirenden Geist. Scharffs Arbeiten sind plastisch ungefähr das, was die Arbeiten von E. R. Weiß malerisch sind. Doch hat Weiß einen weiteren Bildungshorizont. Scharffs Plastik gleitet ins Dekorative, ohne es zu wollen; sie ist darum auch nicht architektonisch. Es ist etwas vom Geiste Maillols (und auch Rodins) da, nur ist er sozusagen ins Damenhafte geraten. Es bleibt diese Kunst ja einheitlich in den Grenzen eines selbstgeschaffenen Stils; doch entspringt die Einheitlichkeit nicht der Bändigung einer Fülle, sondern einem Formalismus. Die Strenge ist zum guten Teil Dürftigkeit. Um geschlossene Wirkungen zu erzielen schlägt auch Scharff seinen Statuen oft die Arme weg; und zu demselben Zweck zielt eine Technik, die über alles Detail malerisch glättend dahinwischt. Es entsteht so freilich ein großes Ganze; doch ist es weder groß noch ganz. Am meisten zwingt Scharff zur Zustimmung, wo man den Denk- und Arbeitsprozeß wie an einem Schema verfolgen kann. Das ist der Fall vor den Kleinplastiken, in denen das Kubische zuweilen ganz lehrhaft dargestellt ist, und vor den Reliefs, die mit allen Schikanen einer empfindsamen Geschicklichkeit gemacht sind.

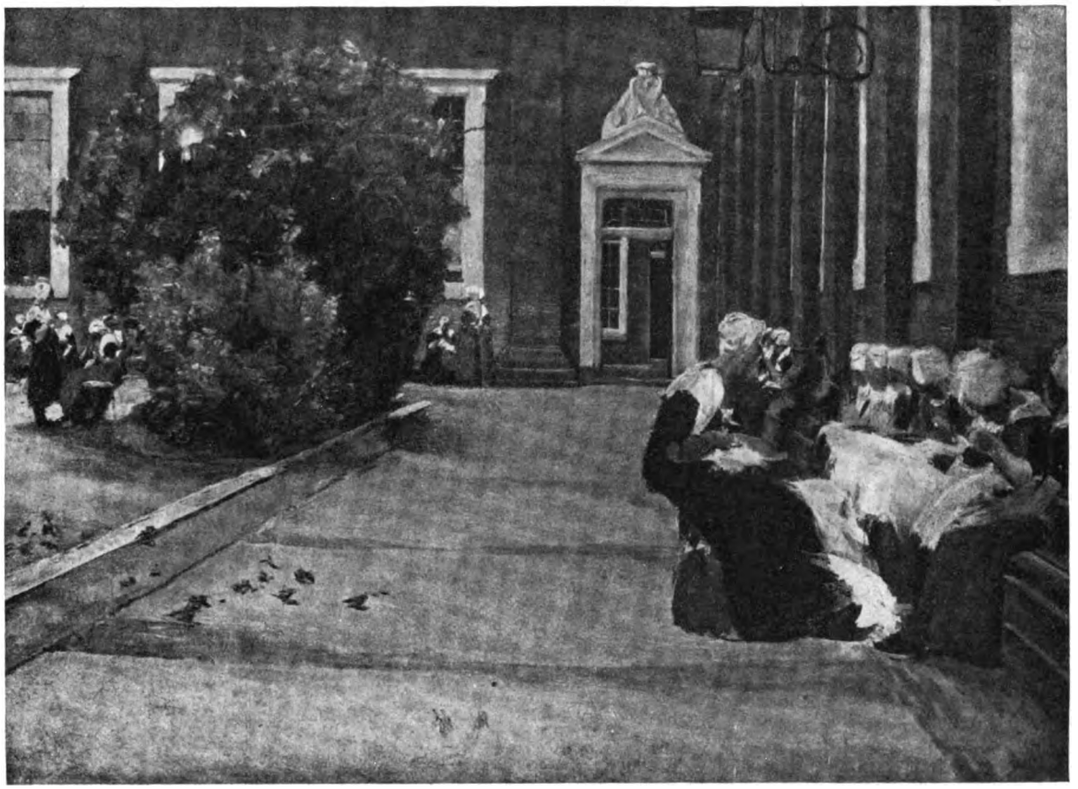
Am besten sind die Büsten. Vor der Natur eines bestimmten Menschenkopfes, der ähnlich werden und dessen Geistigkeit ausgedrückt werden sollte, hat Scharff mehr Zucht entfaltet. Die Porträtbüsten sind durchweg gut in ihren Hauptverhältnissen gegeben, sie sind wirkungssicher, mit einer pikant zuspitzenden Charakteristik durchmodelliert, sie verraten einen nicht gewöhnlichen Sinn für die klare Abgrenzung der Form, und es ist ihre Oberfläche in der gefälligsten Weise malerisch gemacht. Der Bildhauer erweist sich hier in einem höchsten Sinne als das, was man in der Dichtkunst einen Literaten nennen würde.

Das war im zweiten Stockwerk. Im ersten haben die großen Franzosen den Hauptsaal räumen und nach hinten retirieren müssen. Vielleicht dürfen sie sich nach dem Ruhrabenteuer wieder hervorwagen. An ihrer Stelle hängen jetzt Bilder von Corinth. Neu erworben ist darunter eine wirkungsvolle Landschaft vom Walchensee.

Digitized by Google

Im Liebermannsaal ist, als Neuerwerbung, der „Hof des Waisenhauses in Amsterdam" aus dem Jahre 1876, der bisher im Besitz Wilhelm von Bodes war, aufgehängt. Man kann nur den Worten Hanckes zustimmen, der in seinem Buch über dieses Bild geschrieben hat: „Liebermann hat selten etwas gemalt, worin man so stark wie hier das Erlebnis fühlt. Man könnte nicht sagen, was mehr auf ihn wirkte: die märchenhafte Fremdartigkeit oder die durch die Schönheit hervorgerufene Vertrautheit, das Kunstwerk, als das sich diese Umgebung ihm darstellte, oder die Natur, als die sie sich vor ihm bewegte. Die Malerei ist ruhig und männlich, aber von liebevoller Pietät." Die Neuerwerbung scheint den Saal zu erwärmen, sie durchleuchtet ihn mit reicher Schönheit.

K. Sch.



HOF DES WAISENHAUSES IN AMSTERDAM. 1876

NEUERWERBUNG DER NATIONALGALERIE

BERLIN

Ein merkwürdiges Bild von Liebermann war im Kunstsalon Casper zu sehen. Es ist ein Blumenstück, das erste, das der Künstler gemalt hat. Ist es schon verwunderungswürdig, daß sich Liebermann im sechsundsiebzigsten Lebensjahr noch auf ein ihm ganz neues Gebiet gewagt hat, so ist es nicht weniger bewunderungswürdig, wie naiv, und mit welcher ungeschickten Sicherheit er die selbstgewählte Aufgabe gelöst hat. Nur das Talent wagt es in dieser Weise ungeschickt zu sein, da es immer gewiß ist, Wesentliches zu sagen.

*

In der Kunsthandlung von Dr. Kreitner war eine Ausstellung moderner Bilder zu sehen, etwas bunt und ungleich, aber mit einigen Arbeiten von Niveau. Pascin war gut vertreten; und besseres von Bondy hat man lange nicht gesehen. Daneben fielen Arbeiten auf von C. R. Weiß, Orlik, A. Sohn-Rethel u. a.

*

Bei Schulte war der Hauptraum Dora Hitz eingeräumt. Die Auswahl hätte kritischer sein, es hätte auch nicht so viel ausgestellt werden dürfen; dagegen waren die Bilder so ausgezeichnet gehängt, daß der Gesamteindruck des Saales vortrefflich war. Der Eindruck war schon fast historisch. Dora Hitz gehört jener Generation an, der die Impression zum malerischen Ornament wurde. Sie hat in Deutschland etwa die Rolle Besnards gespielt. Ihr Pinsel suchte Würde und fand Anmut.

Digitized by Google

A. PARTIKEL, MEERESLANDSCHAFT. 1922
AUSGESTELLT IN DER GALERIE LUTZ & CO., BERLIN

NEUE BÜCHER

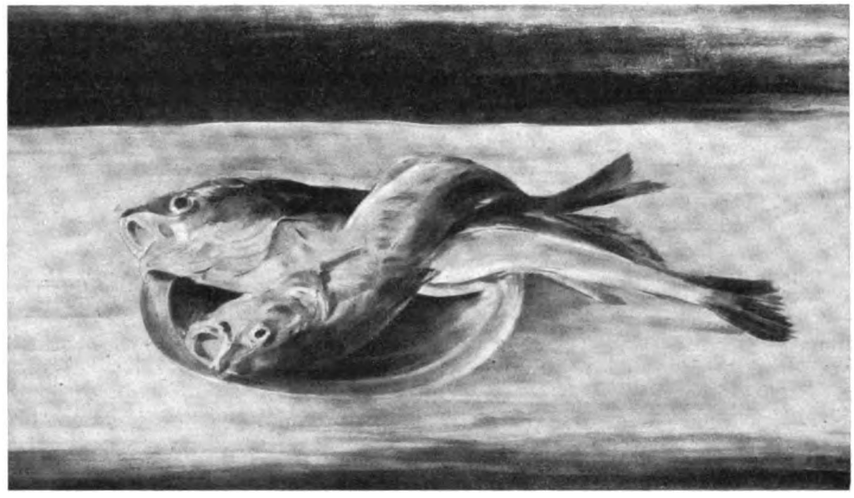
BESPROCHEN
VON
KARL SCHEFFLER

Fünfzig Jahre Museumsarbeit von Wilhelm von Bode. Verlag von Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig 1922.

Bode hat gelegentlich seines fünfzigjährigen Jubiläums als Beamter der Berliner Museen diesen Rechenschaftsbericht über seine Museumsarbeit gegeben. In so kurzer Form hätte nicht besser beschrieben werden können, was die Berliner Museen vor fünfzig Jahren waren und was sie heute sind, was erreicht worden ist, welche Schwierigkeiten zu überwinden waren, und wie die sich bietenden Gelegenheiten benutzt oder versäumt worden sind. Indem Bode von sich selbst spricht, stellt er die Sache dar; denn für ihn ist das persönliche Arbeitsbedürfnis und die sachliche Leistung immer dasselbe gewesen. In dem ruhigen, fast trockenen Bericht ist etwas heroisch Episches, weil man erfährt, wie ein leidenschaftlicher, hartnäckiger, unbeirrbarer Wille sich, allen Widerständen zum Trotz, durchsetzt, wie eine die ganze Nation angehende Angelegenheit zur Sache eines Einzelnen wird. Die großen Fragen der Zeit schimmern überall durch: wie sich die Auffassung vom Museum in den letzten fünfzig Jahren gewandelt hat, welche neuen Gebiete die Forschung erobert hat, was der Organisation auch hier verdankt wird, was schon geschehen ist, um einer Universalgeschichte der Kunst mit Hilfe des Museums den Weg zu bereiten, und in welcher Weise der Kunstmarkt im letzten halben Jahrhundert in steigendem Maße an der Sammelpolitik beteiligt war. Es interessiert auch im einzelnen zu erfahren, wie es bei der Erwerbung der wichtigsten Werke unserer Museen zugegangen ist; die Schilderungen dieser Jagd nach Kunstwerken haben stellenweis etwas Aufregendes. Bode schildert ohne jede Eitelkeit. Aber man lernt nur um so mehr seine Zielsicherheit, die Vielseitigkeit seiner Interessen, seine „Warenkenntnis", sein unerhörtes Wissen schätzen. Und daneben kommt einem wieder das in seinem Wesen entgegen, das man das Bismarckische nennen könnte.

Um so tragischer ist die Resignation, womit Bode seine Ausführungen schließt. Nicht Resignation nur über die Zeit im allgemeinen, sondern über die Störung seiner Aufstellungspläne, über eine kleinliche Gegnerschaft, die er auf den

Digitized by Google



A. PARTIKEL, FISCHSTILLEBEN. 1923
AUSGESTELLT IN DER GALERIE LUTZ & CO., BERLIN

Baustellen der Museumsneubauten und selbst in den Ministerien findet. Der „Alte" ist unbequem, wie alle bedeutenden Menschen es sind; und die Mittelmäßigen regieren die Stunde.

Unter den verhältnismäßig wenigen Büchern dieser Zeit, die einer inneren Berufung, nicht der Konjunktur die Entstehung verdanken, ist mit an erster Stelle die Sammlung von Aufsätzen über Peter Paul Rubens von Rudolf Oldenbourg zu nennen, die Wilhelm von Bode mit liebender Pietät besorgt hat (Verlag R. Oldenbourg, München und Berlin 1922). Die Sammlung ist ein Beispiel, wie ein Kunsthistoriker vorbildlich arbeitet und dadurch das Ansehen des ganzen Standes mehrt. Aus den Studien ist leider nicht das Buch über Rubens geworden, das Oldenbourg schreiben wollte, er ist darüber hingestorben; so weckt diese Sammlung von neuem den Schmerz um den Verlust des kaum Vierunddreißigjährigen, dessen Leben zu den höchsten Erwartungen berechtigte, weil Talent, Bildung und Charakter durch ein schönes Menschentum geadelt wurden. Oldenbourg hat mit diesen Aufsätzen den Meister seiner Liebe von allen Seiten umkreist. Nichts ist konventionell übernommen, nichts aber auch originalitätssüchtig erkünstelt. Die Ergebnisse der Forschung sind mit jener schönen Pflichttreue gegen das Objekt erarbeitet, die den Ruhm deutscher Kunstforschung fest begründet und deutsche Gelehrtenarbeit klassisch gemacht hat. Zugleich aber hat Oldenbourg höchst lebendig dargestellt, so lebendig, wie es nur dem tätig im Kunstleben der eigenen Tage Stehenden gelingt. Die schönen, gründlichen und anmutig geformten Aufsätze bestätigen, was wir schon wußten: daß Oldenbourg eine Zierde seines Standes geworden wäre, wenn wir ihn behalten hätten. Es bleibe den engeren Fachgenossen überlassen, diese Rubensstudien im einzelnen zu würdigen; hier soll die darin sich äußernde vorbildliche Arbeitsdisziplin nur zum Anlaß genommen werden, des allzufrüh Verstorbenen noch einmal zu gedenken. Was Oldenbourg war, das erweisen auf's schönste die Sätze seines Vorworts zu dem geplanten größeren Rubenswerk. So kann nur ein Mann seine Aufgabe fassen, bei dem Charakter, Intuition und Denkkraft eines sind. Er hat das kritische Werkzeug des Kunsthistorikers wie ein junger Meister gehandhabt; was ihn aber über ach so viele Berufsgenossen erhebt, ist der Umstand, daß er dem von ihm selbst formulierten Grundsatz gelebt hat: „Was vom Herzen, aus dem unerforschlichen Innern kam, will auch vom Herzen vernommen werden." —

Eine Probe vom Gegenteil bieten ein paar andere Bücher. Kurt Pfister hat (für den Delphin-Verlag, München) über van Eyck geschrieben. Er ist das Muster eines Schnellfabrikanten von Büchern. Pfister bereitet ein Ragout aus anderer Schmaus, streckt gewaltsam den dürftigen Text mit Dokumenten und Verzeichnissen, gibt viele Abbildungen, und das Buch ist fertig. In dieser tüchtigen Weise hat er in wenigen Jahren wohl zwanzig Bücher gemacht. Über alte und neue Meister. Am liebsten, wie es scheint, über Künstler, die bereits in dem bis „Fyt" gediehenen Kunstlexikon Thiemes behandelt sind. Das Buch über van Eyck enthält 70 Bildtafeln und 68 Textseiten. Von diesen 68 Seiten gehören acht der Titelei und dem Vorwort, sechs sind unbedruckt, sieben nimmt der fleißig abgeschriebene Katalog ein, und 26 gehen für Briefe, Dokumente usw. drauf. Nur 21 sehr weitläufig bedruckte Seiten bleiben für Pfisters Text. Es wird darauf nicht ein einziges selbständiges Forschungsergebnis mitgeteilt; man spürt nicht einmal ein lebendiges Verhältnis zum Gegenstand. Dafür ist klug das Bedürfnis erraten, einmal alles in Abbildungen beisammen zu haben, was den Brüdern van Eyck zugeschrieben wird.

Eine Arbeit wie die Oldenbourgs mehrt, wie gesagt, das Ansehen der Zunft; Bücher wie die Kurt Pfisters kompromittieren den ganzen Stand. —

Lothar Brieger hat ein Buch über das Genrebild geschrieben. (Im Delphin-Verlag, München.) Mit schönen

Digitized by Google

Bildern und einem weitschweifigen Text. Der Vorschlag, das Wort Genremalerei durch die Bezeichnung „bürgerliche Malerei" zu ersetzen, ist wertlos. Der Begriff bürgerliche Malerei umfaßt viel mehr und auch ganz anderes als die sogenannte Genrekunst. Zu solchen Gewaltsamkeiten wird der Schriftsteller verführt, wenn er ein „gangbares" Buch schreiben und ein populäres Thema ehrgeizig „vertiefen" will. Einem richtigen Grundgedanken kommen die Ideen, die Beweise und die erläuternden Tatsachen wie von selbst zugeflogen; ein falscher Grundgedanke, wie der von Brieger, muß allen Tatsachen Gewalt antun und vermag am Ende doch von Seite zu Seite weniger zu überzeugen. Schade um den Fleiß und um den Aufwand von Intelligenz!

Wilhelm R. Valentiner hat ein Buch über Georg Kolbe (im Verlag Kurt Wolff, München) mit Takt und Geschmack geschrieben. Trotzdem er Kunsthistoriker ist, hat er es vermieden, einen lebenden Künstler, zu dem historische Distanz noch gar nicht möglich ist, schon geschichtlich zu behandeln. Valentiner gibt in einer Abhandlung von 35 Seiten eigentlich nur seiner Liebe für die Plastiken Kolbes Ausdruck. Er tut es mit einer fast frauenhaften Zärtlichkeit und Hingebung, bewahrt dabei aber Haltung und Besonnenheit. Wo das Urteil schief werden will, weiß der gut Disziplinierte es im letzten Augenblick selbst zurechtzurücken. Manches ist angreifbar; doch schafft Valentiner auch damit Gelegenheit zu fruchtbaren Debatten. Man spürt, daß er das Buch aus einem Bedürfnis geschrieben hat; wenn's ihm aber Drang war, es zu schreiben, so war's auch Pflicht. Wir würden zufrieden sein, wenn jeder Kunstschriftsteller diese Pflicht gegen sich selbst in einer so gebildeten Form zu erfüllen vermöchte. Ein Verzeichnis der Hauptwerke schließt sich dem Text an. Die Abbildungen der Tafeln sind gut. Das Format des Buches ist reichlich groß genommen worden. Die Anpreisung auf dem Schmutzumschlag wäre besser unterblieben. Sie ist, was Valentiners Text nirgends ist, geschmacklos; und sie sagt obendrein Falsches.

Das Buch, das Hans Hildebrandt (im Verlag Seldwyla, Bern) über Hans Brühlmann geschrieben hat, ist willkommen, weil es einmal das Wesentliche, des von Brühlmann Gemalten in Abbildungen vorführt und weil der Leser so in den Stand gesetzt wird, sich ein Urteil zu bilden. Dieses wird mit dem Urteil Hildebrandts nur in wenigen Punkten übereinstimmen, weil der Biograph seinen Künstler in etwas Grundsätzlichem überschätzt. Brühlmann ist überhaupt von seinen süddeutschen Volksgenossen zu hoch genommen worden. Das erklärt sich aus einem Menschentum, das allen Anzeichen nach rein und edel gewesen sein muß; und aus dem frühen, tragischen Tod des Künstlers. Ein schöner Wille und eine noble Gesinnung wird mit Gestaltungskraft verwechselt. Sieht man von der Wertung ab, so bleibt man dem Verfasser für die zuverlässigen biographischen Mitteilungen dankbar.

Viel Mühe hat sich der in den letzten Jahren recht produktive Paul Ferdinand Schmidt mit einem Buch über Biedermeier-Malerei gegeben. (Im Delphin-Verlag, München.) Er hat ein umfangreiches Material zusammengetragen und hat es gewissenhaft verarbeitet. Ohne daß man nun aber eigentlich sagen könnte, das Buch sei notwendig oder es fülle eine Lücke. Ein Buch über Biedermeier kann man eigentlich nur lesen, wenn es amüsant geschrieben ist. P. F. Schmidt hat seine Aufgabe über viele langweilige Künstler zu schreiben gar zu systematisch aufgefaßt und ist darüber trocken geworden.

Fritz Gurlitt hat den guten Einfall gehabt das Jahrbuch seines graphischen Verlages 1922 einem einzigen Thema zu widmen. Reinhold Hoberg, der Fachmann, hat eine Darstellung der „Graphischen Techniken und ihrer Druckverfahren" gegeben, die jeder Kunstfreund willkommen heißen wird. Da diese schönen sachlichen Ausführungen in dem Jahrbuch eines Verlages erscheinen, entsteht der Nachteil, daß die beigegebenen Bildproben nicht frei gewählt werden konnten, sondern den Beständen des Verlages an graphischen Blättern entnommen werden mußten. Vielleicht erscheint Hobergs Text noch einmal in einem besonderen Buch mit wirklich instruktiven Abbildungen.

Auf den Maler und Zeichner Wilhelm Wagner verweisen drei Bücher. Das erste ist der Katalog einer Ausstellung Wagnerscher Arbeiten bei Thannhauser in München; es enthält Abbildungen in Autotypien, einen Text von Otto Grautoff und zwei Originalradierungen des Künstlers; das zweite ist ein (im Verlage von Fritz Gurlitt, Berlin, erschienenes) Skizzenbuch, in dem Zeichnungen in Lichtdruckreproduktion, Original-Lithographien, Original-Radierungen und ein einführender Text von Otto Grautoff enthalten sind; das dritte sind Heinrich Heines „Florentinische Nächte" mit Lithographien Wilhelm Wagners (ebenfalls bei Fritz Gurlitt). Alle drei Bücher geben eine gute Anschauung von dem sinnlich leichten Talent Wagners, von seiner gefälligen Einfühlungsfähigkeit der Natur gegenüber, aber freilich auch von einer nie ganz überwundenen Leere, bei allem Reiz des Vortrags. Die Zeichenkunst ist leicht parfümiert und lebt oft von Reminiszenzen; aber sie sucht getreulich immer wieder auch die Natur und paralysiert dadurch manche Schwäche. Die „Florentinischen Nächte" sind von Joh. Enschedé in Holland sehr schön gedruckt. Der Text von O. Grautoff ist peinlich zu lesen.

Zwei neue Holzschnittwerke hat Ernst Barlach bei Paul Cassirer, Berlin, erscheinen lassen. Das eine heißt „Die Wandlungen Gottes" und besteht aus sieben großen Holzschnitten, das andere ist ein dramatisches Spiel „Der Findling", das Barlach gedichtet und mit Holzschnitten illustriert hat. Der Künstler sucht auch hier, dichtend und zeichnend, die ungeheuersten Geschehnisse des Lebens und der Zeit in Gleichnissen darzustellen, er sucht zugleich die letzte Tiefe und die jähe Unmittelbarkeit der Wirkung. Er vermag sich aber weder als Dichter noch als Zeichner so überzeugend auszudrücken, wie zuweilen als Bildhauer. Es bricht der Gedanke, es bricht das Wort und die gezeichnete Form kraterhaft aus einem schön, ja heilig bewegten Innern hervor; unversehens gerät das ganz unkonventionell Empfundene dann aber in eine Art von Eklektizismus. Die Dichtung neigt einer Romantik zu, die nicht frei ist von literarischen Zügen (trotz der vielen originellen Wort- und Bildprägungen), und die auf starke Schwarz-weiß-Kontraste gestellte Holzschnittzeichnung wendet sich formal ins Altdeutsche, ohne daß die aus dem Leben

Digitized by Google

gerissenen Gestalten an der eklektizistischen Endwirkung viel ändern können. Barlach hat viel Phantasie des Herzens; aber er hat als Dichter und Zeichner nicht ebenso viel Phantasie der Gestaltung. Der Dichter redet dem Zeichner, und der Zeichner dem Dichter in die Arbeit. Die Dichtung ist zu bilderreich, und die Zeichnung ist zu gedankenreich. Die Folge ist eine Überfülle, die beim genauen Zusehen etwas leer wirkt. Barlach ist seiner eigenen Dichtung natürlich der denkbar beste Illustrator; nur läßt sich seine Dichtung im Grunde garnicht illustrieren. Die Zeichnungen haben darum etwas allzu Gleichmäßiges, sie haben jenen schematischen Zug, dem alle Stilkünstler leicht verfallen. Was natürlich nicht hindert, daß wir es auch hier wieder mit Arbeiten zu tun haben, die auf eine der merkwürdigsten und bedeutendsten Persönlichkeiten unserer Zeit weisen.

Walter Eggert Windegg hat (in der C. H. Beckschen Verlagsbuchhandlung Oskar Beck, München) ein Möricke-Album von Moritz von Schwind herausgegeben. Es enthält eine Einleitung des Herausgebers, die alles Wissenswerte über die persönlichen Beziehungen Mörickes zu Schwind, sowie über die Gegenstände und die Entstehung der Zeichnungen sagt; und es enthält auf 16 großen Lichtdrucktafeln die Zeichnungen Schwinds in der Größe der Originale. Diese Zeichnungen gehören zum Teil zu den besten, die Schwind gemacht hat. Besonders schön ist die Sepiazeichnung „Der Sichere Mann", sind die zehn Feder- und Bleistiftzeichnungen zu dem Märchen „Der Bauer und sein Sohn" und die sieben Zeichnungen der „Schöne Lau". Daß die Veröffentlichung in dieser Form erst jetzt, nach einem verlorenen Krieg, geglückt ist, könnte zu mancherlei Glossen Anlaß geben. Das Format des Buches ist groß und anspruchsvoll; der Wert der Zeichnungen und der Name Schwind rechtfertigt aber in diesem Fall den Aufwand.

Das Jahrbuch der Originalgraphik, das Hans W. Singer (bei Wohlgemuth & Lissner in Berlin) herausgibt, bringt in seinem vierten Jahrgang 1922 zehn Radierungen von Erna Frank, Ernst Moritz Geyger, Artur Henne, Fritz Hänel, Leop. Graf Kalckreuth, Emma Löwenstamm, Bernhard Pankok, Jos. Pennell, Adolf Schinnerer und F. A. Weinzheimer, sowie einen Beitrag des Herausgebers über das „Städtebild in der graphischen Kunst". Die Radierungen sind gut gedruckt und repräsentieren sich in ihren Passepartouts recht stattlich. Einen charakteristischen Querschnitt der Jahresproduktion geben sie freilich nicht. Was vor drei Jahren über dieses Jahrbuch hier angemerkt wurde, gilt auch heute noch. Doch entschuldigt die Zeit immerhin manchen Kompromiß. Der Herausgeber weiß darüber in seinem Vorwort beweglich genug zu klagen. Am meisten interessieren die Radierungen von Pennell, Pankok, Kalckreuth und Henne. Verwunderlich bleibt, warum der Herausgeber einen zwar ganz ordentlichen, aber akademischen, kaum zur Sache gehörigen Aufsatz beigesteuert und statt dessen nicht einen Bericht und eine Kritik der letzten Jahresproduktion auf dem Gebiet der Originalgraphik gegeben hat. Ein solcher Bericht hätte doch im höchsten Grade interessant und aktuell sein können.

Daß er kritisch sein kann, zeigt er ja bei anderer Gelegenheit — freilich an falscher Stelle. Immerhin ist es ihm geglückt etwas ganz Neues, wohl noch nicht Dagewesenes zu bringen. Im zweiten Nachtrag des Allgemeinen Künstlerlexikons (nicht zu verwechseln mit dem großen Thiemeschen Werk!), der in der literarischen Anstalt von Rütten & Loening in Frankfurt a. M. erscheint, tritt Hans W. Singer nämlich als ein unnachgiebiger Kritiker auf. Bisher wurde ein Künstler-Lexikon für ein parteiloses Buch gehalten. Aber Professor Singer kann nun einmal den Expressionismus nicht leiden und versäumt keine unpassende Gelegenheit sich nachdrücklich zu äußern. Wir drucken einige biographische Notizen dieses Allgemeinen Künstler-Lexikons ab, die erheiternd für sich selbst sprechen:

„Caspar, Karl, wurde am 13. März geboren, Schüler der Stuttgarter Akademie unter Haug und der Münchener unter Herterich; ging aber unter die Expressionisten." Das „aber" ist stilistisch eine Delikatesse. Dann werden die Titel seiner Bilder aufgezählt. Am Schlusse heißt es lapidar: „Auch schlechte Steindrucke".

„Heckel, Erich, Maler und Graphiker, geb. 31. Juli 1883 in Döbeln, studierte erst Baukunst, dann Malerei in Dresden und verband sich 1907—1909 mit Schmidt-Rottluff in Dangast. Dann war er Mitbegründer der Brücke, der ersten jener deutschen Künstlervereinigungen, die ‚die Kunst des Könnens mit dem Wulst des Wollens' vertauschten ...."

„Levi, Rudolf, Maler, geb. 1875 in Stettin; er malte alles Mögliche, aber als Expressionist."

„Macke, August, Maler, geb. 3. Januar 1887 .... Er malte ausgefallen expressionistische Bilder."

„Nolde, Emil", war (!) am 7. August geb. und heißt nach anderen eigentlich Hansen. Er schloß sich an die Mitglieder der ‚Brücke' an und stürzte sich in den Expressionismus ...."

„Schmidt, Karl, gen. Schmidt-Rottluff, Maler und Graphiker, geb. 1. Dezember 1880 in Rottluff bei Chemnitz, war 1905—1906 Mitglied der ‚Brücke' in Dresden, dann von Nolde beeinflußt; später in Berlin-Friedenau tätig. Er wurde einer der zügellosesten Expressionisten".

„Schoff, Otto, Maler und Graphiker, geb. 24. Mai 1888 in Bremen; in Paris autodidaktisch gebildet; ließ sich 1914 in Berlin nieder, und bekannte, daß er seine Kunst nur in Verbindung mit der Sittenlosigkeit pflegte".

Ein merkwürdiges Buch hat Ernst Fuhrmann im Verlag Georg Müller, München, erscheinen lassen. Es heißt „Das Tier in der Religion". Dem Format und der Aufmachung des Buches nach möchte man zuerst auf ein Kunstbuch schließen; um so mehr als hundert schöne Bildertafeln dem Text angehängt worden sind. Der Text mutet dann aber ganz ethnologisch an. Beim weiteren Lesen spürt man freilich, daß man es mit der wissenschaftlich disziplinierten Leistung eines Ethnologen auch nicht zu tun hat. Man muß Fuhrmann einen vom Lebensgeheimnis tief Erregten nennen, der in die Völkerkunde, in die vergleichende Sprachkunde und in andere Wissenschaften nicht nur oberflächlich hineingesehen hat und der etwas produziert, das man wissenschaftliche Dichtung nennen möchte. Der Ertrag der Lektüre ist, daß man vielseitig angeregt wird, einige überraschende Anmerkungen findet, und einen Geist kennen lernt, den es zu den mystischen Urgründen des Daseins zieht. Ein Temperament und eine Persönlichkeit! Diese

Digitized by Google

Mischung von wissenschaftlichen, künstlerischen und poetischen Interessen, dieser Dilettantismus auf hohem Niveau ist charakteristisch für unsere Zeit. In Schriftstellern wie Fuhrmann äußert sich der gewaltsame Drang zur Synthese fast wie eine fixe Idee. Aber es sind Funken da, die irgendwie mit dem Feuer des Genies zu tun haben. Ein unorganisches und wenig erfreuliches Buch; aber das Produkt eines begabten Mannes! Bezeichnend ist, daß Fuhrmann im Folkwang-Verlag tätig ist. Osthaus hatte ebenfalls diese grübelnde Sucht alles zu umfassen. Man kann diesen Drang Intellektueller zur Ergründung des Urzellenhaften als eine Form modernen Alexandrinertums bezeichnen. Menschen wie Fuhrmann stehen mit ihrer ganzen Zeit an einem Ende, und wünschen, ahnen, — dichten einen neuen Anfang. Sie scheuen sich nicht auf jenem mit einem Schritt zu durchmessenden Grenzgebiet zu wirken, das zwischen dem Erhabenen und dem Lächerlichen liegt.

Lesenswert ist das Buch Otto Grautoffs „Die Maske und das Gesicht Frankreichs, in Denken, Kunst und Dichtung. (Verlag Friedrich Andreas Perthes A.-G., Stuttgart-Gotha 1922). Die Erwartungen, die der Titel erweckt, werden freilich nicht erfüllt; das Buch besteht zu sehr aus Zitaten, aus Detail und Stoff, als daß die Darstellung der „Maske" und des „Gesichtes" souverän hätte durchgeführt werden können. Dafür entschädigt aber das beigebrachte Material. Es ist sehr reich, es beweist, wie intim Grautoff seit Jahrzehnten mit dem Leben, mit der Kunst und Dichtung Frankreichs verkehrt und daß er Wesentliches vom Unwesentlichen gut zu trennen versteht. Es gelingt ihm nicht zu beweisen, was er im Vorwort verspricht, daß die politische Einstellung der Franzosen, Problemen der Kunst und der Literatur gegenüber, eine Stärke und darum nachahmenswert sei; aber es ist ihm bis zu gewissen Graden der Nachweis dessen gelungen, was er im Schlußwort sagt: „Wort und Tat sind eines in Frankreich. Die Idee sitzt nicht nur im Kopf, sie durchdringt den Menschen, wirkt durch sein Leben hindurch .... Das gibt den französischen Ideen Schlagkraft." Wenn der Verfasser dieses eine politische Einstellung nennt, so soll er Recht behalten. Es ist aber keine politische Einstellung, sondern nichts geringeres als menschliche Einheitlichkeit. Wonach dann zu untersuchen gewesen wäre, warum diese Einheitlichkeit den Franzosen leichter wird als den Deutschen.

Das Buch liefert, wie gesagt, ein so buntes Material, vor allem zur Literatur des gegenwärtigen Frankreich, daß jeder Leser auf seine Kosten kommen wird, auch wenn er zuerst enttäuscht ist, daß ihm nicht in straffer Darstellung gezeigt wird, was der Titel erwarten läßt, ja wenn er findet, daß die oben zitierte Schlußfolgerung der Behauptung des Titels: Frankreich zeige ein Doppelgesicht, eigentlich widerspricht.

Ewald Bender, die Kunst Ferdinand Hodlers. Erster Band. 279 Abbildungen. Verlag Rascher & Co. A. G., Zürich.

Dieses ist meines Wissens die erste auf genauen Studien beruhende, ausführliche Darstellung des Lebens und der Kunst Hodlers. Die Aufgabe ist gut gelöst: liebevoll aber nicht unkritisch, ohne Redensarten und mit dem Bemühen, vom Boden der genauesten Detailstudien aus, den Menschen und seine Kunst als Ganzes zu sehen. Nach den rauschhaften Ergüssen kunstphilosophisch erregter Wortführer der Hodlergemeinden in der Schweiz und in Deutschland wirkt das Buch wohltätig einfach und sachlich. Es ermöglicht den Leser selbst zu urteilen. Obwohl der Verfasser in seinen eigenen Urteilen keineswegs unbestimmt ist. Darum wird dieses Buch sicher zur Klärung beitragen. Bender selbst sagt nicht das letzte Wort, seine Darstellung ist nicht souverän; bei der Beurteilung der Bilder benutzt er manches konventionelle Wort, und sein Verhältnis zur Malerei scheint nicht eben ursprünglich zu sein. Aber er bietet ein so reiches Tatsachenmaterial dar und scheint in seinen Angaben so verläßlich, daß der selbständige Leser zufrieden und dankbar ist. Das Buch ist kein Kunstwerk, aber es ist das Produkt einer schönen Arbeitsdisziplin. Die vielen Abbildungen unterstützen die Anschauung. Sie hätten typographisch besser angeordnet werden können, das Buch hätte in seiner äußeren Form überhaupt mehr gepflegt werden können. Doch freut man sich des Besitzes, weil es ein Buch voller Substanz ist. Hoffentlich folgt der zweite Band bald nach.

Edvard Munchs graphische Kunst. Herausgegeben von Gustav Schiefler. Mit 92 Abbildungen. Erste Folge. Band 6 von Arnolds Graphischen Büchern 1923. Verlag Ernst Arnold, Dresden.

In der Folge der graphischen Bücher des Verlages Arnold ist der Munchband besonders willkommen. Die 92 Abbildungen geben einen guten Überblick, man lernt sowohl die Arbeitsperioden des Radierers, Lithographen und Holzschneiders, wie auch die Eigenart des Graphikers Munch lebendig kennen und hat am Ende einen starken Gesamteindruck. Gustav Schiefler ist, als Verfasser des Katalogs der Graphiken Munchs, ein genauer Kenner des Materials, und dieses ist dem Abbildungsteil zugute gekommen. Nicht so gut kann man von dem einführenden Essay sprechen. Es fehlen darin die Worte, die Munchs besondere Eigenart kennzeichnen, es ist alles zu allgemein gesagt und vom Stil oder von der Idee aus betrachtet. Wenn die Abbildungen nicht wären und wenn man Munch nicht kennte, so würde man vom Persönlichsten, so würde man vom Einmaligen dieser Erscheinung aus der Schilderung Schieflers keine Vorstellung gewinnen.

Georg Hirth, Der Stil in den bildenden Künsten aller Zeiten. Band 1: Der schöne Mensch im Altertum von Heinrich Bulle. 3. Auflage. München, G. Hirth Verlag 1922.*

Wie die dritte Auflage zeigt, bewährt sich die in Bulles „Schönem Menschen" befolgte Methode, die Hauptprobleme der Plastik an Reihen von zeitlich geordneten Denkmälern zu verfolgen, die einzelnen Denkmäler nach ihren künstlerischen Werten zu würdigen und das kunstgeschichtlich Festgestellte oder Vermutete nur kurz zu erwähnen. Der Grundcharakter des lehrreichen und anregenden Buches ist also unverändert. Neu aufgenommen ist nur die Berliner thronende Göttin, auch ist einige neuere Literatur in den Erläuterungen verwertet. Aber der Text ist stark zusammen-

* Diese Rezension ist von Prof. Benno Schröder geschrieben.

Digitized by Google

gestrichen, und leider ist mit entbehrlichen Längen mancher gute Gedanke samt dem Literaturnachweis getilgt worden. So ist die Bestimmung des Werks unklar geworden. Der Studierende, der sich ein eigenes Urteil bilden möchte, kann die Hilfe des Literaturverzeichnisses schlecht entbehren; für den Laien sind die Abbildungen von schwachen Kopien und Abgüssen nicht erfreulich. Der Referent will nicht darlegen, wo er in der Interpretation einzelner Kunstwerke vom Verfasser abweicht; er müßte sonst den größten Teil seiner eigenen Schriften heranziehen. Ganz allgemein gesprochen scheint die Bedeutung des Inhalts sowie der Technik unterschätzt zu werden, selbst wo jener mit dem künstlerischen Motiv (z. B. der Bewegung), diese mit der künstlerischen Gestaltung zusammenfällt. B. Schröder.

Georg Hirth, Der Stil in den bildenden Künsten aller Zeiten. Band 2: Der schöne Mensch im Mittelalter und Renaissance von Artur Weese. 2. Auflage. — Band 3: Der schöne Mensch in der Kunst der Neuzeit von Herm. Hirth und Ernst Bassermann, Jordan. Bearbeitet von Rud. Oldenbourg. 2. Auflage. G. Hirths Verlag A. G. München 1922.

Der erste Band dieser Reihe „Der schöne Mensch in der Kunst", der das Altertum behandelt und dessen dritte Auflage Bruno Schröder oben angezeigt hat, mag seine Berechtigung haben, da sich der Begriff des menschlich Schönen mit dem des künstlerisch Schönen in der Antike vielfach berührt. Wo es sich aber um Mittelalter, Renaissance und Neuzeit handelt, wird die Gewaltsamkeit der Problemstellung ganz offenbar. Man gewinnt den Eindruck als hätte die Herausgabe von Band 2 und 3 nicht im ersten Plan gelegen, als beruhe sie auf einer Verlagsidee, auf einem etwas banalen Wunsch nach Vollständigkeit und populärem Erfolg. Ein wissenschaftlich oder künstlerisch ernstes Buch mit dem Titel „Der schöne Mensch in der Kunst" ist nicht zu machen. Denn was gesellschaftlich, im Sinne der Mode, im Geiste der Erotik oder sonstwie als schön empfunden wird, das ist keineswegs identisch mit der Schönheit der Kunst. Das gymnastisch Schöne oder die glatte Anmut ist mit dem künstlerisch Schönen nur ganz äußerlich verbunden. Es zeigt sich denn auch auf Schritt und Tritt, in welcher Verlegenheit die Herausgeber gewesen sind. Die Bilder Raffaels und Tizians, die bildlichen und plastischen Darstellungen der italienischen Renaissance sind ihnen zur Fundgrube geworden, aber die Gothik erwies sich ihrer Einstellung als wenig ergiebig. Um den Begriff des „schönen Menschen" zu demonstrieren, brauchten die Herausgeber in erster Linie den Akt. Man denke sich, wohin das führen mußte. Große Meister fehlen oder sind nur eben, schandenhalber, berücksichtigt; dafür wurden bedenkliche Schönlinge mit herangezogen. Die Bilder des dritten Bandes gehen bis Willy Jaeckel und Karl Albiker, also bis zur Gegenwart; doch fehlen Maler wie Courbet, Millet und Daumier, wie Corot, Manet und sogar Renoir, wie Leibl, Menzel und Liebermann. Vielleicht weil sie nicht genug Akte gemalt haben. Oder sind ihre Menschen zu „häßlich"? In welchen Zwiespalt die Verfasser durch die Verlagsidee, der sie sich verpflichtet haben, geraten sind, das offenbart sich an mancher Stelle in den Anmerkungen zu den Bildern, zum Beispiel dort, wo von Rembrandt und Frans Hals, wo überhaupt von den Holländern die Rede ist. Man wundert sich, daß die Herausgeber hier nicht das Künstliche des Unternehmens eingesehen und die Feder weggeworfen haben.

Sonst steckt in den Notizen zu den Bildern viel ehrliche, fleißige Arbeit, viel brauchbares Material. Und die großen Bildtafeln sind in der Mehrzahl vortrefflich als Reproduktionen bekannter Kunstwerke. Zum Durchblättern sind die Bände, die die Kunst vom Mittelalter bis zur Neuzeit enthalten, höchst unterhaltend. Für diesen Effekt ist aber der Aufwand zu gewaltig. Herstellungskosten von solcher Höhe sollten in diesen Zeiten eigentlich nur an Kunstbücher gewandt werden, die es ihrer Idee nach verdienen, die einem tieferen Bedürfnis dienen oder entgegenkommen, nicht aber an kunstwissenschaftlich frisierte Bilderbücher. Die dabei noch nicht einmal alle Käufer befriedigen. Man hört es, wie manche Frau beim Blättern ausruft: „Was, die soll schön sein!"

Über Max Pechstein hat Max Osborn ein Buch geschrieben. (Im Propyläen-Verlag, Berlin.) Es ist, wie zu erwarten war, ein sehr forsches Buch geworden. Denkt man daran, wie Osborn über Kunst schreibt, so sieht man ihn im Geiste vor sich, wie er gewissermaßen den Rock auszieht, die Hemdärmel aufstreift und loslegt, daß die Feder aufkreischt. Alle „Aber" und „Jedoch" purzeln erschrocken unter den Tisch, kritische Bedenken werden überrannt, und niemals scheint der Schreiber zu pausieren, um den richtigen, den treffend charakterisierenden Ausdruck zu suchen. Der erste Gedanke ist für Osborn immer auch der beste Gedanke. Er arbeitet sich in eine Art von Wonnebrunst hinein und schilt nebenbei die, die von solcher Hurrahstimmung des Kunsturteils nichts wissen wollen. Vielleicht kann man heute ein dickes Buch über Pechstein nicht viel anders schreiben. Historische Einstellung ist noch nicht möglich, und kritische, einem so jungen Zeitgenossen gegenüber, nicht angebracht, wenn man einmal entschlossen ist, ihm ein Buch zu widmen. So bleibt nur die Möglichkeit mit dem Künstler durch dick und dünn zu gehen und immer nur ja, ja, ja zu allem zu sagen. Fragt sich nur, ob ein solches Buch wünschenswert ist. Pechstein steht in seinem zweiundvierzigsten Lebensjahr; Osborn erzählt, daß er schon vor zehn Jahren den Wunsch hatte, ausführlich über den Künstler zu schreiben. Ein Buch über einen vierzigjährigen Künstler, das seit zehn Jahren geplant ist, erscheint etwas gar zu tüchtig. Selbst wenn der Autor in seinen Helden verliebt ist. Die Leute, die uns strafend oft entgegenhalten, daß sie die junge Kunst und die jüngeren Künstler eben lieben, bilden sich auf diese Liebe wohl etwas zu viel ein. Sie glauben wunder bevorrechtet zu sein, weil sie lieben. Aber ach! es gibt so viele Arten von Liebe und so viele bedenkliche Arten. Das Vermögen, sich in den ersten besten, in die erste beste und in viele zugleich zu verlieben ist so weit verbreitet und so wohlfeil! Es kostet so wenig Selbstzucht, so wenig Opfer. Es entspringt so sehr dem Bedürfnis selbst wohl gelitten zu sein, als ein bon camarade zu gelten. Es widerspricht dieses jovialische Bedürfnis — leider — so sehr dem Wesen des Kunstrichterberufs!

Darüber wäre noch manches zu sagen. Aber lassen

Digitized by Google

wir es für dieses Mal. Osborns Buch enthält jedenfalls, das muß zu seinem Lobe gesagt werden, brauchbares Material zu einer „richtigeren" Beurteilung Pechsteins. Die Abbildungen beweisen besser als der Text, wie begabt und in welcher Weise dieser Künstler begabt ist, obwohl sie nur zum Teil gut ausgewählt worden sind. Technisch ist das Buch ordentlich gemacht. Was aber nicht ausschließt, daß es noch geschmackvoller hätte gepflegt werden können.

Zeichnungen von Max Liebermann. Herausgegeben von Hans Wolff. 100 Tafeln. 1922. Verlag Ernst Arnold Dresden. Band IV der zweiten Folge von „Arnolds graphischen Büchern".

Dieser Band ist der beste unter den bisher erschienenen Bänden, die modernen Zeichnern gewidmet sind. Es liegt zum Teil daran, daß das Abbildungsmaterial mit besonderer Sorgfalt und Treffsicherheit ausgewählt und sehr gut reproduziert worden ist; es liegt vor allem aber an Liebermann. Der Künstler tritt in diesem Band als ein wahrer Klassiker moderner Zeichenkunst vor den Betrachter hin, er wirkt wie ein Meister, der den Alten gleichberechtigt zur Seite steht. Etwas wie ein Rausch geht von dem Buch aus, weil Liebermann in seinen Zeichnungen sein Bestes und Letztes gegeben hat, weil sie sich besser als alles andere mittels der Autotypie wiedergeben lassen — viel besser als die Graphik! — und weil der Eindruck darum so unmittelbar ist, wie er mit Hilfe solcher Publikationen nur sein kann. Zum fünfundsiebenzigsten Geburtstage des Künstlers erscheint dieser Band als eine schöne Gabe. Hoffentlich wird er seinen Zweck erfüllen und weiteren Kreisen die Augen über die immer noch unterschätzte Bedeutung Liebermanns öffnen.

Der einführende Text von Hans Wolff ist gut, sachlich richtig und klug geschrieben, ohne aber alle Wünsche zu befriedigen. Es fehlt die Atmosphäre, man vermißt etwas, die Fähigkeit, ein Ganzes zu sehen und auf wenigen Seiten anschaulich hinzustellen.

Mehr wollen wir über das Buch nicht sagen, weil es sonst zu sehr verlocken würde, gleich eine Abhandlung über Liebermanns Zeichnung zu schreiben. Daß es dazu verlockt, ist das schönste Lob, das man aussprechen kann.

Hans Peters, sechs Lithographien. Mit einer kurzen Einführung in seine Kunst von G. J. Kern. Verlag H. G. Rathgens, Lübeck.

Mit diesen Lithographien stellt sich ein junger in Lübeck lebender Schlesier zum erstenmal der Öffentlichkeit vor. Er wird vielmehr von G. J. Kern vorgestellt. Mit Worten, die nicht eben als überzeugend gelten können, soweit sie werten. Die Begabung des jungen Zeichners gibt sich vor allem technisch äußerlich zu erkennen. Bis zur Grenze des Unangenehmen; nämlich dort, wo er mit der breiten Kreide malerische Wirkungen erstrebt. Groß ist seine Geschicklichkeit. Hoffentlich wird sie ihm nicht zur Gefahr. Am meisten sprechen seine Arbeiten an, wo die Natur ihm unmittelbar Halt gegeben hat: in den Studien und Bildniszeichnungen. Wenn er das, was er in diesen Zeichnungen verspricht, weiter pflegt, wird er die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde verdienen.

HANS PETERS, BILDNISLITHOGRAPHIE

EINUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 18. MAI. AUSGABE AM 1. JUNI NEUNZEHNHUNDERTDREIUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

Digitized by Google

Digitized by Google

ADOLF HILDEBRAND, FRAU JENNY HILDEBRAND. AQUARELLIERTE BLEISTIFTZEICHNUNG

AUS „ADOLF HILDEBRANDS HANDZEICHNUNGEN". R. PIPER & CO. VERLAG, MÜNCHEN

Digitized by Google

Kunst und Künstler

DIE FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG DER AKADEMIE DER KÜNSTE

VON

KARL SCHEFFLER

Es gibt vier Gruppen von Kunstausstellungen: die einen sind gut und stellen sich auch gut dar (sie sind sehr selten!), die andern sind schlecht und sehen auch schlecht aus (das ist die Mehrzahl); die Ausstellungen der dritten Gruppe sind besser als sie im ersten Augenblick aussehen, und die der vierten Gruppe sind nicht so gut wie sie dem ersten Blick erscheinen.

Die Frühjahrsausstellung der Akademie am Pariser Platz gehört zur vierten Gruppe.

Sie sieht gut aus. Es ist gelungen alle Maler fast, die für eine Berliner Ausstellung der Jahresproduktion in Frage kommen, zu gewinnen, und es sind die Werke dann ausgezeichnet gruppiert, gehängt und aufgestellt. Bei einer genauen Besichtigung zeigt es sich aber, daß verhältnismäßig Werke weniger Künstler vorhanden sind, die man vortrefflich nennen darf. Liebermann setzt scheinbar fort, was er vor zwei Jahrzehnten in der Berliner Sezession, Epoche machend, begonnen hat; die Akademieausstellung hat eine äußere Ähnlichkeit mit den unvergessenen Eliteausstellungen der Sezession. Aber nur im äußern. Was ihr fehlt, und was ihr fehlen muß ist die Stimmung von Hoffnung und Wachstum; der Nachwuchs versagt in einem entscheidenden Punkt. Die Ausstellung ist so gut wie sie heute sein kann. Das ist Ruhm für die Akademie; denn sie hat sich damit nach langer Unfruchtbarkeit wieder zu einer Führerin im deutschen Kunstleben gemacht. Nur ist dieses „so gut, wie sie sein kann" nicht eben mehr viel. Die Ausstellung befestigt die Überzeugung, daß die Kunst, die des Malens wenigstens, im Abnehmen ist.

Freundliche Kollegen behaupten freilich, diese Feststellung sei nichts als ein Ausfluß des Unvermögens und der mürrischen Unlust, die neue Kunst liebevoll zu werten. Ach, wie viel leich-

Digitized by Google

GEORG RÖSSNER, FRAU WERKENTIN

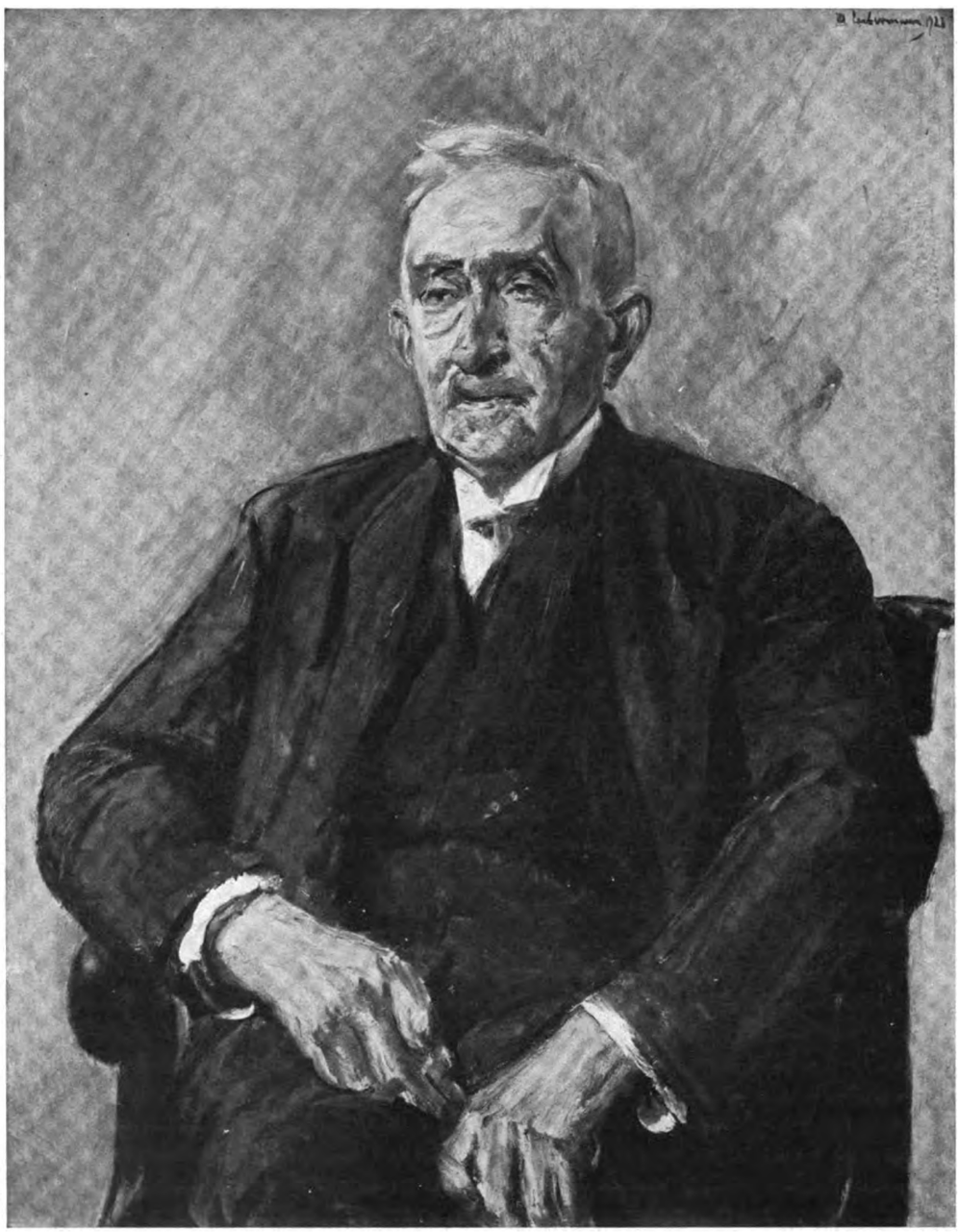
ter hätten wirs, wenn wir hoffnungsvoller sein könnten!

Es ist übrigens nicht ganz richtig, wenn man sagt, die Ausstellung sei so gut, wie sie heute sein kann. Sie könnte doch besser sein. Nämlich dann, wenn die Mitglieder der Akademie nicht juryfrei ausstellten, und wenn die eingeladenen jüngeren Künstler das Beste schicken wollten, was ihnen im Laufe des Jahres gelingt. Man hat den Eindruck, daß die Jüngeren die Einladung eben nicht als Auszeichnung empfinden, sie sind maßlos verwöhnt, und haben gleichgültig eingesandt, was ihnen gerade zur Hand war. Liebermann hat es der Mühe wert gehalten sein Bestes zu geben, auch Slevogt hat es getan, Corinth hat wenigstens den Willen gehabt es zu tun, und Munch hat die ihm erwiesene Ehrung stark empfunden und es durch die Tat, durch persönliches Erscheinen sogar ausgedrückt. Auch der im Alter zu ihnen gehörende Ulrich Hübner hat manches für die Ausstellung getan. Viele jüngere Künstler aber haben es recht leicht genommen. Heckel und Schmidt-Rottluff fehlen ganz, Pechstein und Kirchner, Großmann und Levi sind nicht ihrem Talent entsprechend vertreten (Purrmann ist durch Abwesenheit entschuldigt), Kokoschka zeigt nur ältere Bilder, die neuen hängen bei Paul Cassirer, Kolbe stellt zur selben Zeit an anderer Stelle aus, Haller und Scheibe haben ihr Bestes kurz vorher gezeigt. Nur Hofer hat sich Mühe gegeben und gleich einen ganzen Saal gefüllt. Das Niveau wäre also noch zu steigern, wenn jeder sein Bestes täte, wenn die Akademie wieder etwas von jenem esprit de corps erzeugen könnte, der in den Sezessionsausstellungen einst Wunder gewirkt hat. Liebermann hat das ganz richtig empfunden und in seiner Rede zur Eröffnung ausgedrückt. Er sagte: „Die Ausstellung der Akademie ist leider noch weit entfernt von dem, was sie sein soll, und was sie früher war. Aber um dahin wieder zu gelangen, bedarf sie des Vertrauens in ihre Unvoreingenommenheit von seiten des Künstlers wie des Publikums. Aber ich weiß wohl, daß verlorenes Vertrauen nur dadurch wiedergewonnen wird, daß es verdient wird. Indem das Publikum den Vorführungen der Akademie wieder größeres Interesse entgegenbringt, werden die Künstler sich immer mehr zur Ehre anrechnen, auf akademischen Ausstellungen mit ihren Werken vertreten zu sein."

Auch im besten Falle wird man sich aber damit abfinden müssen, daß die Akademieausstellungen über ein gewisses Niveau nicht mehr hinaus können. Was der diesjährigen Ausstellung Bedeutung verleiht, das sind die Bildergruppen der als Meister längst Anerkannten. Wenn man sich Liebermanns, Corinths, Slevogts, Munchs Arbeiten wegdenkt, so bleibt nicht viel, das längeres Verweilen lohnt.

Neulich stand in einer Berliner Zeitung ein guter Aufsatz über ungeschlechtliche Fortpflanzung, worin dargelegt wurde, daß alle durch Setzlinge erzeugten Pflanzen ein gewisses Alter, nämlich das der ersten Mutterpflanze, nicht überschreiten können, und daß darum ganze Arten oft aussterben. Von ungefähr konnte man beim Lesen an die Kunst denken. Wo die geniale Phantasie sich beim Schaffen von der Natur befruchten läßt, da kann man im übertragenen Sinne von geschlechtlicher Fortpflanzung sprechen, und von Kindern (Kunstwerken), die ewige Lebensdauer haben; Kunstwerke aber, die mehr aus Abstraktionen und aus der Anschauung anderer Kunstwerke entstehen, erscheinen wie Produkte ungeschlechtlicher Fortpflanzung, sie sind wie Pflanzen, die aus Setzlingen gezogen werden.

Digitized by Google



MAX LIEBERMANN, BILDNIS DES PRÄSIDENTEN E. WARBURG

Digitized by Google

Es ist keine Herabwürdigung, sondern die pflichtmäßige Äußerung einer Einsicht, die von der Geschichte Geduld und, wo es not tut, Entsagung zu lernen weiß, wenn gesagt wird, daß die neueste Kunst einer Setzlingskultur gleicht. Wem dieses Urteil zu schroff scheint, der besuche die Große Berliner Kunstausstellung am Lehrter Bahnhof. Dort wird das, was die Zeit künstlerisch will, durch professionelle oder überradikale Mitläufer so ad absurdum geführt, daß einem die Augen übergehen. Man hat im Glaspalast in diesem Jahr ohne Scheu und Scham die Ausstellung mit einem kläglichen Rummelplatzbetrieb vereinigt, mit einer Travestie des Lunaparks (der an sich doch schon Travestie genug ist). Und es paßt! Der Rummelplatz ist wirklich die rechte Umwelt für diese in einer Atmosphäre von Stumpfsinn und Verzweiflung vegetierenden Kunst. Sie soll nicht der Kunst am Pariser Platz verglichen werden; aber es werden die Ausstellungen hier und dort von hohen Würdenträgern feierlich eröffnet (so will es das republikanische Gerechtigkeitsgefühl) und es ist der Familienzug doch nicht zu verkennen. Die Ausstellung am Lehrter Bahnhof ist nicht bezeichnend für den Grad, wohl aber für die Art. Und diese Art ist hoffnungslos. Eben darum können die besten Ausstellungen nicht sehr viel besser sein, als es die Akademieausstellung in diesem Jahr ist; sie können grundsätzlich nicht sehr viel besser sein. Eben darum wollen sie aber besser scheinen als sie sein können, sind die Werke der jüngeren Künstler wirkungslüstern, laut und anspruchsvoll. Keine Generation will gern zurückstehen, sie treibt um so mehr Aufwand, je weniger Zukunft sie in ihren Lenden fühlt. An Begabung fehlt es ja nicht; auch Kunsteinsicht ist genügend da; nur mit der Lebenskraft ist es irgendwie nicht in Ordnung. Das ist Schicksal. Wenn man will ist es Tragik. Denn wenn es das höchste Glück ist, persönlich und in der Gemeinschaft zu wachsen, und zu fühlen, wie es in einem und rings umher wächst, so ist es tragisch, zu fühlen wie dieses Wachstumsglück nachläßt, wie der Impetus schwächer wird oder andere Interessen sucht. Jede Zeit hat in dieser Weise ihre eigene Tragik; es gilt, sie mit Würde zu ertragen und sie nicht mit selbstgefälliger Lüge zu drapieren.

*

Die Ausstellung empfängt Halt von den zu Gruppen vereinigten Werken.

Eine schöne und bedeutende Einheit bilden die fünf Arbeiten Liebermanns. Ein besseres, ein intimeres und zugleich malerisch freieres Bildnis als das des Präsidenten Warburg ist Liebermann seit dem Bildnis des Justizrats Cassel nicht gelungen. Und eine bessere Landschaft als die aus Grün und Rotbraun aufgebaute Ansicht des Hauses Oppenheim hat er auch in den letzten Jahren nicht gemalt. Das Selbstbildnis und der „Garten in Wannsee" haben nicht ganz dieselbe naive Einheitlichkeit der Empfindung, sie sind mehr aus Teilen zusammengesetzt; aber auch diese beiden Bilder sind schön. Einen feinen Menzelischen Reiz hat das „Kind am Tisch"; nur erscheint die Farbe an der Stelle wo es hängt etwas verblassen.

Von Corinths Bildern wirkt am unmittelbarsten und nachhaltigsten die Winterlandschaft. Man kann das Gefühlserlebnis des Künstlers mühelos ablesen. Die beiden andern Bilder haben zu wenig Konsistenz. Die Sommerlandschaft sieht fast wie ein mit übervollem Pinsel hingeschriebenes Aquarell aus. Und die große „Flora" ist ganz im temperamentvollen Ungefähr stecken geblieben. Sie ist von der Nationalgalerie erworben worden. Das ist eine der vielen Unbegreiflichkeiten mehr, woran Justi uns gewöhnt hat. Corinth selbst kann unmöglich zufrieden sein, mit diesem Werk zitteriger Stunden in der wichtigsten deutschen Galerie moderner Kunst vertreten zu sein.

Im Slevogt-Raum wird man wie von einem Allegro empfangen. Die Malerei ist wie ein Gesang mit viel Koloratur. Eine unaufhaltsame Lebendigkeit und Bewegungsfreude strömt sich aus, immer beherrscht und gebändigt vom Geist. Slevogt versteht mit seiner Kraft zu spielen, er hat eine Leichtigkeit, die selbst die Leidenschaft geschmeidig macht. Nach langer Zeit sieht man wieder einmal Bilder von ihm beisammen, sieht sie verständnisvoll gewählt und gehängt, und wird, wie stets in der Nähe dieses Künstlers, von der künstlerischen Lebenskraft so mitgerissen, daß die kritischen Einwendungen, die sich im einzelnen unschwer machen ließen, dem Ganzen gegenüber verstummen. Selten hat seine Malerei mehr Nerv gehabt als in seinen neuen Bildnissen und Stilleben.

Der Munch-Saal wirkt am stärksten. Er bestätigt, daß wenige Maler der letzten Jahrzehnte so echt sind, wie dieser Norweger, daß nur wenige es verstanden haben durch die Lehren der

Digitized by Google

MAX LIEBERMANN, HAUS OPPENHEIM

Digitized by Google

Zeit dahinzugehen und doch in jedem Augenblick so fest in sich selbst zu ruhen. Das schöne frühe Bild „Musik auf der Straße" zeigt, wieviel Munch dem modernen Frankreich verdankt, aber es zeigt auch, wie die Lehre zu etwas ganz Eigenem geworden ist. Noch seltener, einzig ist es, daß sich ein nordischer Maler mit so bestimmten, einmaligen, zum Teil absonderlichen Charakterzügen in diesem Maße hat europäisch verständlich machen können. Munch ist ein Ergründer von Natur; aber selbst das Ergrübelte noch (Bildnis Ibsens, Kuß am Wasser) umgiebt er mit dekorativem Glanz und hinreißendem Charme des Vortrags. In dem Rathenau-Bildnis steht ein Mensch vollständig und unverlierbar da. Früher wollte das Porträt uns nicht recht ähnlich erscheinen; heute, wo wir Rathenau nur noch aus der Erinnerung kennen, wirkt es schlagend. Das schönste Bild des Saals, ja der Ausstellung, ist das frühe Doppelbildnis. Es wird dauernd zu den klassischen Stücken der modernen europäischen Malerei gehören.

Zwiespältig empfindet man in dem Raum, der Karl Hofer allein gehört. Man kann nicht umhin diesem angestrengt arbeitenden, heftig und ehrgeizig nach oben strebenden Künstler menschlich nachzufühlen, man sieht seiner fast bitteren Mühe mit Anteil zu; aber man vermag nicht warm zu werden. Es springt kein Funke. Alle Bilder sehen sich ähnlich, es ist als könnte man die Teile auswechseln, und man hat das Gefühl als könne der Künstler in dieser Weise endlos fortproduzieren. Die Beziehung zur Natur hängt nur noch an einem Faden. Hier und dort leuchtet einmal lebendige Anschauung durch; gleich wird sie aber wieder vernichtet von Prinzipien der „Flächenaufteilung" und von andern Abstraktionen dieser Art. Man könnte über die Pforte zum Hofer-Saal schreiben: „Der Gingganz". „Ich ging ganz in Gedanken hin..., du weißt, daß ich ein anderer bin, seitdem ich meinen Herrn verlor ...." Zeichnungen Hofers, die bei Flechtheim ausgestellt waren, bestätigten den Eindruck. Hofer ist seit seinen römischen Tagen nicht freier geworden, sondern nur immer starrer. Und er ist jetzt auf einem Punkt angekommen, wo man sich schon sehr anstrengen muß, wenn man seine reichen Gaben, sein Können erkennen und durch alle Stilisiererei hindurch den Rest natürlicher Lebendigkeit erkennen will.

Über Kokoschkas Bilder ist, nach dem, was neulich hier angemerkt wurde, nichts neues zu sagen. Er hat der Akademie nur ältere Bilder gegeben, die einen lenbachischen Akademieton haben.

Ulrich Hübner versteht es, in solchen Ausstellungen gute Figur zu machen. Seine große Ansicht von Potsdam wirkt durch das festliche Barock sowohl des Motivs wie der Malweise; der „Fischmarkt" ist in seiner mehr zeichnerischen Haltung aber das noch bessere Bild. Es ist ausgezeichnet, trotzdem die Farbe eigentlich nur illuminiert, es hat etwas Meisterliches.

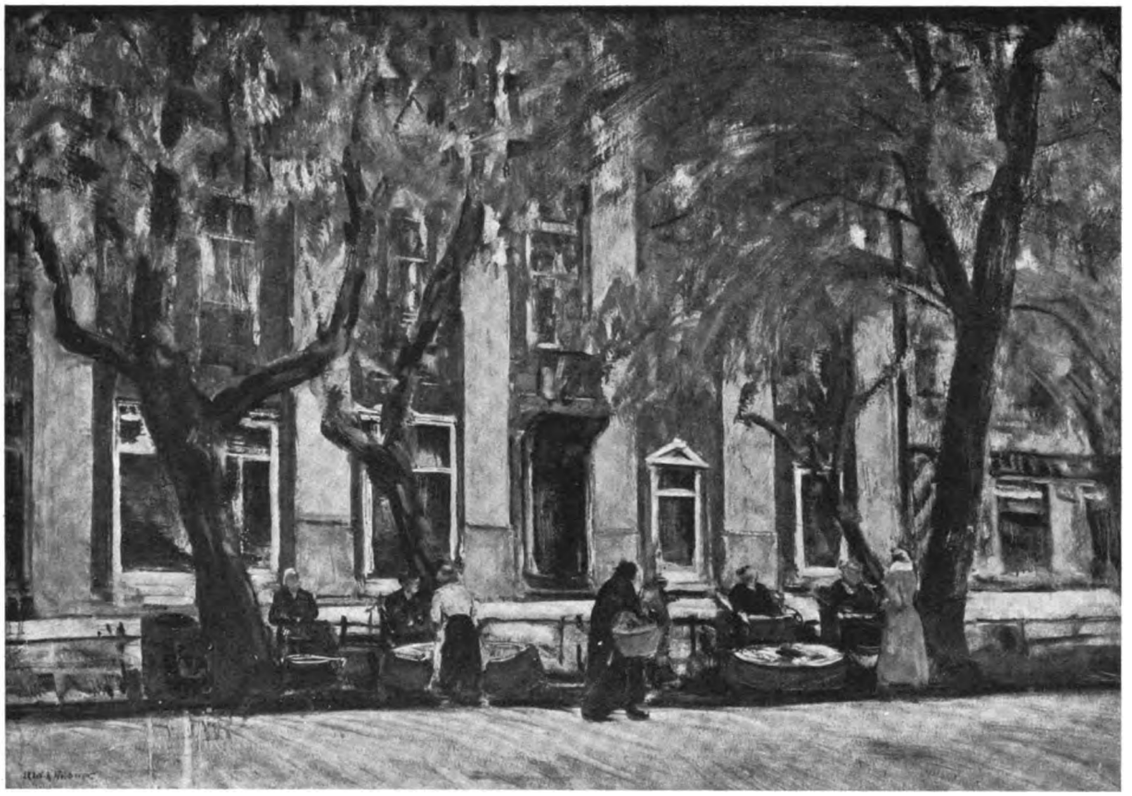
Dix ist akademiereif geworden, während die Staatsanwaltschaft ihm aus seiner Malerei ein Verbrechen macht.

*

An Werken der Plastik ist die Ausstellung reich, auch sind die einzelnen Arbeiten gut aufgestellt; dennoch liegt hier der schwächste Punkt der Ausstellung. Diese Unvollkommenheit wäre am leichtesten zu vermeiden gewesen. Denn in der norddeutschen Plastik gibt es gegenwärtig ein achtbares Niveau, sie hat mehr Haltung als die Malerei. Bildhauer wie Haller (der als Deutscher bezeichnet werden darf), Kolbe und de Fiori halten eine respektable Höhe, Talente wie Scheibe, Edzard, Renée Sintenis und einige andere schließen sich an, und es ist so ein Kreis entstanden, der weitaus besser ist als die einst laut gerühmte Hildebrandschule in München. Wenn man heute in der Gesellschaft von einer Dame gefragt wird, von welchem jüngeren Maler sie sich malen lassen könne, so ist man ziemlich ratlos; mit gutem Gewissen könnte man ihr aber raten sich von Haller oder Kolbe modellieren zu lassen. In der Plastik ist vorhanden, was der Malerei so sehr fehlt: Zucht. Aus Hildebrand, Rodin und Maillol ist eine neue deutsche Form entstanden. Und dann ist da noch als Einzelner, Einziger: der merkwürdige Barlach. Er beherrscht mit seiner Holzskulptur im Munchsaal die Plastik der Ausstellung in einer souveränen Weise. Aber dieses eine ausgezeichnete Werk, das wieder ein aktuelles Zeitgefühl ins allgemein Menschliche erhebt, — es gehört zum stärksten, was Barlach gemacht hat — genügt nicht für eine so große Veranstaltung. Sie hätte sich Haller, Kolbe und Fiori nicht entgehen lassen dürfen. Statt dessen zeigt sie einen Sonderraum mit Kleinplastiken und Graphik Wilhelm Gerstels, der in keiner Weise überzeugt. Die wenigen besseren

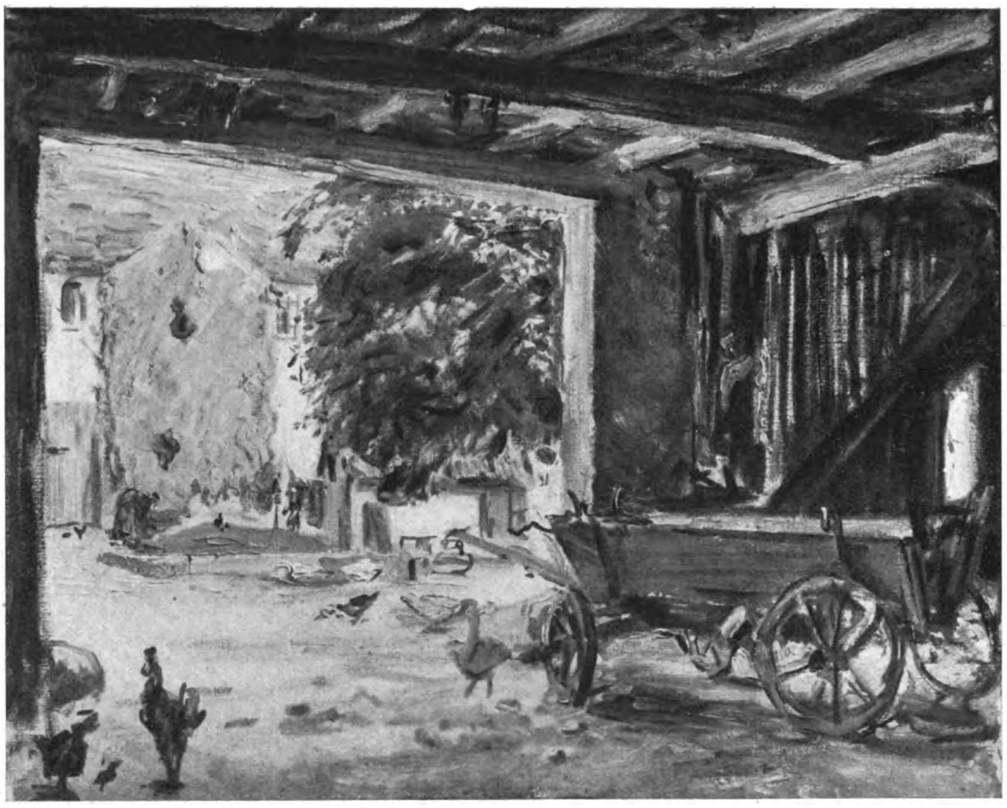
Digitized by Google

Arbeiten des Bremers Edzard — der in Berlin, dieses sei berichtigend dem Aufsatz über die Bremer Kunsthalle nachgetragen, entschiedene Fortschritte gemacht hat —, die guten akademischen Leistungen von Klimsch, die Büste von Albiker, der etwas unangenehm „metznernde" Bergmann von Hugo Lederer und anderes dieser Art, können die Situation nicht retten. Nach der Seite der plastischen Kunst ist die Akademie zudem am meisten belastet mit konventionellen Talenten, deren Arbeiten nicht zurückgewiesen werden können.



ULRICH HÜBNER, FISCHMARKT IN POTSDAM

Digitized by Google



MAX SLEVOGT, GUTSHOF

WIEN UND PRAG

VON

EMIL UTITZ

Im Frühling ist Wien von betörender Schönheit. Die unbeschreibliche Heiterkeit der Landschaft, die vornehme aber warme Festlichkeit seiner Straßen und Bauten erscheinen ganz „wirklichkeitsfern." Und doch drückt furchtbare Wirklichkeit auf Wien, und schlimmstes Leid hat es erduldet. Wie sich diese Stadt politisch und wirtschaftlich einzurichten gedenkt, scheidet hier aus. Untergehen wird sie gewiß nicht, denn der Österreicher ist zähe und anpassungsfähig. Vom Glück wenig verwöhnt, überrascht ihn kein Unheil. Schicksalsgläubig trägt er sein Los, und aufkeimende Hoffnungen umschimmern düstere Alltagsstimmung. Verfliegt die eine Hoffnung, taucht eine andere auf. Denn das Leben ist immer etwas Heiliges, dem man sich gläubig zuwendet; und eine leichte, aber sichere Ironie schiebt das Schwere weg, schafft Atemfreiheit auch in schwerster Beklemmung. Seltsam paart sich mit oberflächlicher Frivolität eine Metaphysik des Vertrauens, die das gefährdete Gleichgewicht wieder herstellt. Was aus der Ferne häufig als erschreckender Mangel an Stolz und Würde berührt, wird begreiflich und verständlich bei persönlicher Fühlungnahme. Denn Stolz, Würde, Liebe, sie klammern sich an das alte Wien. Das muß hinübergerettet werden in eine lichtere Zukunft. Und wenn

Digitized by Google

man betteln muß, bettelt man eben für Wien. Und muß man Demütigungen schlucken, so tut man es eben: Wien lohnt es reichlich. Eine neue Ideologie taucht da auf; aber sie ist eigentlich nicht neu: Wien als kultureller Mittelpunkt Zentraleuropas, ja weit über die Grenzen hinaus nach Osten und Südosten. Sicherlich entwickeln die jungen Nationalstaaten ihre eigenen Kulturen, aber Wien hat eben den unzerstörbaren Adel seiner ruhmreich umsonnten Vergangenheit, seiner unermeßlichen Kunstschätze; es besitzt jene Überlieferung, die keine geschäftige Betriebsamkeit ersetzen kann. Und diese erlesenen Vorzüge schenkt es einer mehr oder minder entgötterten Welt. Darum muß es seinen Charakter bewahren und pflegen. Dieser Charakter ist seine Legitimation. Mögen die anderen gierig durch die Welt stürmen, nach Neuestem hasten und jagen, hier sprudeln die reinen Quellen, deren Wasser ungetrübt erhalten werden muß, und die nicht versiegen dürfen, soll nicht ein Vorbild zerflattern, dessen bloßes Dasein schon Erhebung, Erfrischung, Läuterung bedeutet. Und mit gediegener, ja begeisterter Tatkraft schafft man an der Verwirklichung dieses selten klar ausgesprochenen, aber umso leidenschaftlicher empfundenen Programms. In allen Museen herrscht beneidenswertes Leben. Neugründungen, Neuordnungen, Umbauten usw. sind teils geplant, teils bereits im Gange, teils schon ausgeführt. Man will „alles" „zeigen", was vorher verschlossen war oder still im Winkel sich barg. Darin liegt Stolz, Rechtfertigung, Erfüllung tieferen Lebenssinnes. Nicht durch Macht kann Wien heute siegen, allein durch seinen Geist. Er spricht am beredtesten, hinreißendsten und einschmeichelndsten durch seine Kunst. Und die Landschaft begleitet innig diese Melodie, als habe die Kunst auch sie erzeugt, oder umgekehrt jene die Kunst. Denn erstaunlich „wahr" wirkt etwa ein Waldmüller, wenn man die Praterbäume sieht, und der Rhythmus so vieler Wiener Bilder schwingt in den Hängen des Kahlenberges oder des Leopoldsberges, er klingt in der Anmut und Grazie der Frauen. Oder ist es schon der gefährliche Zauber Wiens, daß man von dieser Art des Schauens nicht loskommt, daß man alles in der Vergangenheit bespiegelt: sinnlich, heiter und doch wieder melan-

MAX SLEVOGT, DAME IN WEISS

Digitized by Google

cholisch. Diese weichen, beglückenden, zerfließenden Erlebnisse sind zu kulturgesättigt, zu geformt, um schöpferisch zu werden. Sie besänftigen und bändigen, sie peitschen nicht auf. Sie wecken süße Sehnsucht, nicht aufwühlendes Leid. Aber die allmähliche Gestaltung dieser Stimmungen soll nun deutlich sichtbar werden: die österreichische Kunstgeschichte wird sich vom Barock her in ihrer gesamten Entwicklung prunkvoll entfalten; das gesamte Belvedere dient diesem großzügigen Plane. Die Akademie ist musterhaft neu aufgestellt; die estensische Kunstsammlung neu erschlossen. Die ehrwürdige Stille des kunsthistorischen Hofmuseums ist durchbrochen; in völlig veränderter Gestalt offenbaren sich bereits einige Säle. Wenn dieser frische Zug noch einige Jahre anhält, dann wird Wien seinen gesamten musealen Besitz in einer schlechthin idealen Weise dem Besucher darbieten.

Aber enttäuscht wird der Besucher, wenn er heute nach neuer, zeitgenössischer Kunst fragt. Die moderne Galerie ist für Jahre geschlossen; keine irgendwie bedeutsame Ausstellung ist geöffnet. Ein neu gegründeter Verein soll Abhilfe schaffen, und man hofft auf die moderne Galerie. Aber daß gerade an diesem Punkt fast alles der Zukunft vorbehalten bleibt, ist kein Zufall. Wenn alle Teilnahme so innig der Vergangenheit gilt, wird die Stellung zur Gegenwart kritisch. Man mißtraut, wählt behutsam, forscht nach Überlieferungen, will auch hier die „Wiener Note". Und schließlich tröstet man sich damit, daß man eben nicht nach Wien komme, um „Neuestes" zu erfahren, sondern um seine Vergangenheit zu genießen. Man hat zum Beispiel den reizenden Redoutensaal der Hofburg in ein Theater verwandelt, und man spielt dort Stücke, die in jenen Rahmen passen. Er muß die Auswahl bestimmen. Es ist entzückend, etwa einer „Ballett-Soirée" — man liebt diese alten, etwas verstaubten und große Erinnerungen weckenden Namen — beizuwohnen, die mit François Couperin beginnt und in Johann Strauß ausklingt. An so einem Abend huldigt Wien eigentlich sich selbst, seiner Kultur, seiner Anmut, seinem Geschmack, der edeln Schlankheit seiner Tänzerinnen. Die Vorstellung wird gleichsam zu einer Art nationaler Feier. Wo hat man diese Säle? diesen sicheren Takt, die unmittelbare Überlieferung, die alte Schule? Keineswegs in Berlin, gewiß nicht in deutschen Landen, meint der Wiener, wenn er auch aus Höflichkeit es nicht ausspricht. Jene liebende, verständnisvolle Pflege kulturhaltiger Vergangenheit erscheint mir heute von besonderer Bedeutung: sie ist Schutz gegen Verwilderung, Verpöbelung. In der allgemeinen Zertrümmerung und Auflösung so vieler Formen ist es wichtig, daß irgendwo treu und behutsam die lebendige Tradition edler Formen gewahrt wird. Aber eine Tradition wird dünn und blutarm, wenn nicht schöpferische Kräfte neue Bewegung ihr zuleiten. So vorzüglich auch eine gute Kinderstube ist, der Erwachsene muß sie verlassen. Ihre Spuren wird er nie einbüßen, aber er darf sich nicht aus Angst lebenslänglich in die Kinderstube einsperren. In tiefstem Sinne fruchtbar würde erst die Wiener Kultur, wenn sie wirklich einträte in das allgemeine deutsche Geistesleben, und nicht als eine sehr vornehme Spezialität ein wenig hochmütig und ein wenig furchtsam zur Seite stände. Darum sind auch alle Bestrebungen zu begrüßen, die energisch über den Wiener Kreis hinaus Verbindung suchen und finden mit allem, was Qualität bedeutet. Einen glänzenden und überraschend gelungenen Anfang hat da die Albertina gemacht, unter der Führung von Stix. Die graphische Sammlung berücksichtigt in ausgiebigem Maße reichsdeutsche, nordische, französische Kunst. Hier ist der Weg beschritten, der gegangen werden muß. Die schwächliche Ausrede, Wien brauche das nicht, ist nur Feigheit: ist die Wiener Kultur fest begründet, schadet ihr frische Luftzufuhr nicht. Unter einem Glassturz kann man Wien nicht hüten.

Fast das Gegenteil von dem bisher Gesagten trifft für Prag zu. Wohl ist es eine der herrlichsten Städte Europas, und seine Künstler verleugnen nicht diese Herkunft, aber Prag will — modern sein. Geradezu rührend wirkt bisweilen dieses Streben. Prag will sich mit allem „auseinandersetzen"; es ist traurig, wenn es von irgend einer kulturellen Angelegenheit zu spät erfährt. Es horcht und späht nach allen Seiten. Darin gleicht es viel mehr Berlin als Wien. Wohl bestehen museale Pläne — die Gegenwart läßt sehr viel, fast alles zu wünschen übrig — aber der eigentliche Ehrgeiz geht gar nicht in diese Richtung. Vor allem will es nicht Provinz sein, sondern maßgebende Hauptstadt. Nur nicht die Zeit verschlafen, sondern wachen. Mit solchen Absichten ist man gewiß nicht so gepflegt, gehalten

Digitized by Google

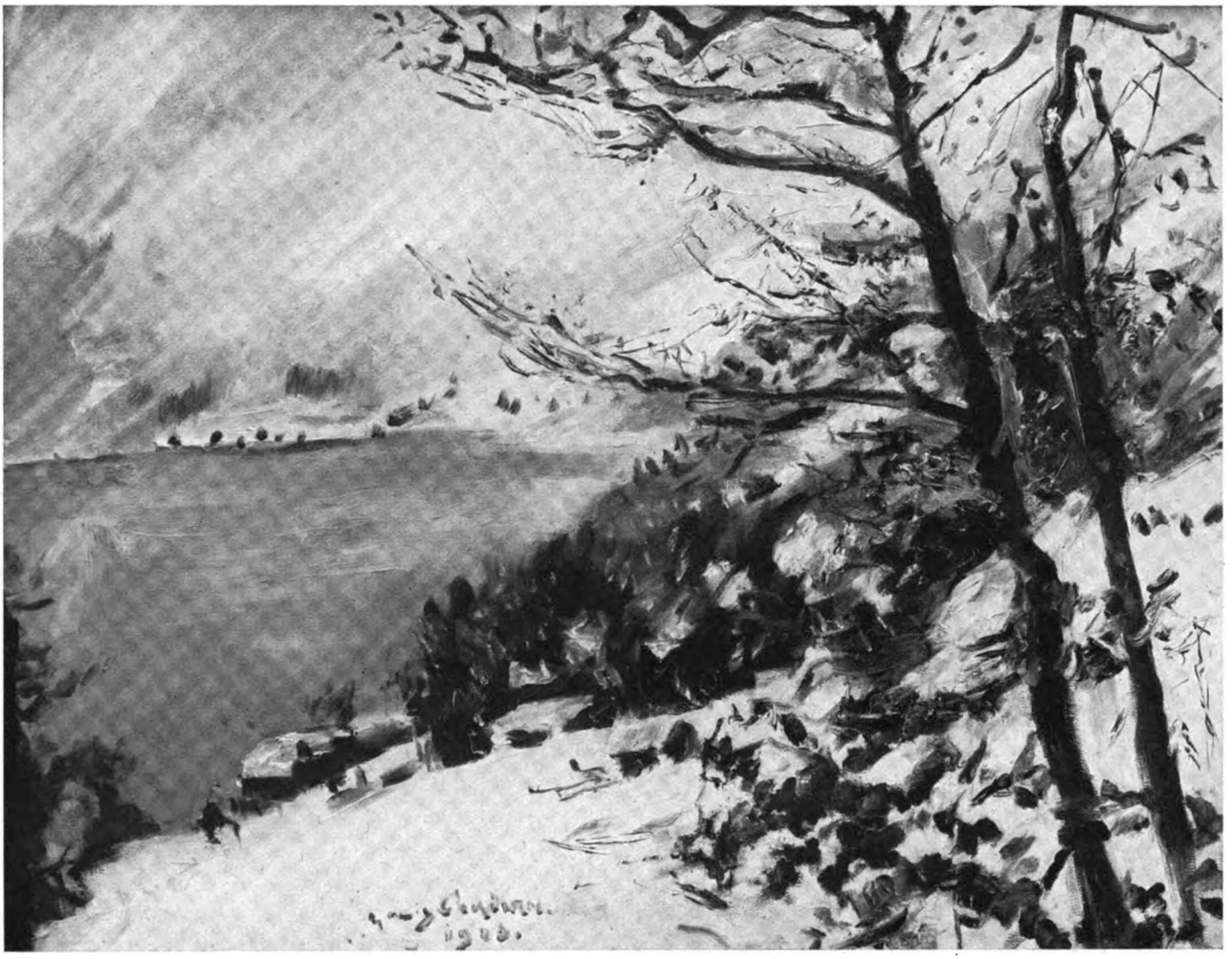
MAX SLEVOGT, STILLEBEN

Digitized by Google

wie Wien. Seine fließenden Melodien klingen hier nicht; schrille Mißtöne und unangenehme Geräusche mangeln nicht. Man hört sie da nicht ungern: sie bezeugen Leben. Ja selbst den tobenden Straßenlärm liebt der Prager: er verehrt in ihm die Entwicklung seiner Stadt. Der elektrische Gassenreiniger, die Lichtreklamen usw. werden fast ehrfurchtsvoll begrüßt, weil sie Zeugen des Weltläufigen sind. Hugo von Hofmannsthal beschwört die Geschichte Wiens, ein Karl Capek schweift utopisch in die Zukunft. Kubistische Bauart soll sich zu einem nationalen Stil entfalten. Es ist viel starre Absicht dabei, aber gemildert durch einen volkstümlich kräftigen Zug. Das Volkstümliche erscheint mir überhaupt als wichtiger Charakterzug. Smetanas „verkaufte Braut" — die tschechische Nationaloper — ist durchaus volkstümlich und unhistorisch. Oder anders ausgedrückt: das Volkstümliche ist unbewußt historisch, weil es im organischen Flusse des Lebens steht. Und das Problem wurzelt nun darin, dieses Volkstümliche mit dem „europäischen" — dem man größten Wert beilegt — zu vermählen: Manches gerät grotesk; bisweilen wirkt das „Europäische" nur wie ein Kleid, das besser mit einem anderen vertauscht werden müßte. Aber immer ist das Streben da nach „Modernität". Und vieles ist auf diesem Wege erreicht, denn hier handelt es sich nicht um Launen überreizter Nerven, die nach ungewohnten Sensationen gieren, sondern um das sehr kräftige Ringen eines fleißigen und begabten Volkes. Gewiß, auf den Ehrenfriedhof am Vysehrad darf man nicht gehen, dem Repräsentationshause muß man in weitem Bogen ausweichen; das sind lächerliche Erzeugnisse eines mißverstandenen Europäismus, der nach Balkan schmeckt. Aber diese künstlerischen Verwüstungen sind nicht mehr maßgebend, mögen auch weite Kreise sich an ihnen erbauen. Sehr gediegene Kunstzeitschriften sorgen für Aufklärung. Und geradezu erstaunlich wirkt der Spielplan der meisten Theater: weit aufgeschlossen der gesamten Weltliteratur; und um alle dramaturgischen Probleme wird inbrünstig gekämpft. Hier kann man von Provinz gewiß nicht reden. Betritt man die Ausstellung der Unentwegten, hängen im ersten Saal Bilder jüngster Franzosen, und friedlich unter ihnen Arbeiten eines Deutschen — Justitz —, dann folgen die tschechischen Maler. Zwar regt sich unter ihnen kein Epoche machendes Talent, aber der Durchschnitt wirkt recht anständig. Man fühlt besonders französische, aber auch deutsche Einflüsse, und doch ist diese Kunst unverkennbar tschechisch-slawisch: in der etwas derben Heiterkeit, die aber des melodischen Rhythmus nicht ermangelt. Manche Farbe schmettert zu kräftig — sie klingt mehr, als daß sie Geistiges offenbart — manches wird zu eindringlich berichtet — und darunter leidet die Gestaltung — und bisweilen ist die Übernahme führender Kunstrichtungen zu deutlich — man glaubt den Ausruf zu hören: seht, das können wir auch, wir gehen mit —; aber überall würde diese Schau Interesse erwecken, vielleicht sogar stärkeres als in Prag, denn als ich diese Austellung besuchte, war noch keine einzige Arbeit verkauft. Während die in einem Nebenraum gezeigten glatten, süß-kitschigen, virtuosistischen Radierungen nach bekannten Tänzerinnen recht ansehlichen Absatz fanden. Die Publikumsfrage scheint mir überhaupt ein wunder Punkt. Die wirklich kultivierten Kreise sind noch sehr dünn. Ernste Kunst—auch Architektur, Kunstgewerbe—kann sich daher eigentlich nicht durchsetzen; sie repräsentiert bloß eine kleine Elite. Das ist überall so, doch erscheint der Abstand hier besonders auffällig.

Aus all dem Gesagten ergeben sich für das deutsche Kunstleben Folgerungen, die leider noch nicht völlig gezogen sind. Jedenfalls muß man mit dem Märchen gründlich aufräumen, die Tschechen seien ein halb zivilisiertes Volk, das man ein wenig von oben herab betrachten dürfe. Dies war einmal ist aber längst nicht mehr wahr. Es ist auch eine Dummheit, den Gegner zu unterschätzen. Dieser Gegner ist nicht nur politisch, sondern ebenso kulturell überaus rührig, zäh, energisch, talentiert und erfolgshungrig. Prag ist heute ferner das nach dem Westen vorgeschobene Zentrum des Slawentums und zweifellos die fortgeschrittenste slawische Stadt, in der verschiedenste Einflüsse sich kreuzen, verschiedenste Menschen sich begegnen. Das Studentenheim — die „Imca" — beherbergt zum Beispiel Angehörige von dreiundzwanzig Nationen. Will da die deutsche Kunst werben, muß sie es mit dem Besten tun, das ihr zur Verfügung steht. Nur das ist ihrer würdig, und nur so vermag sie auf die Dauer eine geachtete Position zu wahren, ja diese zu verbessern. Das Theater muß in seinem Spielplan, in der Art seiner Darbietungen, in jeder

Digitized by Google

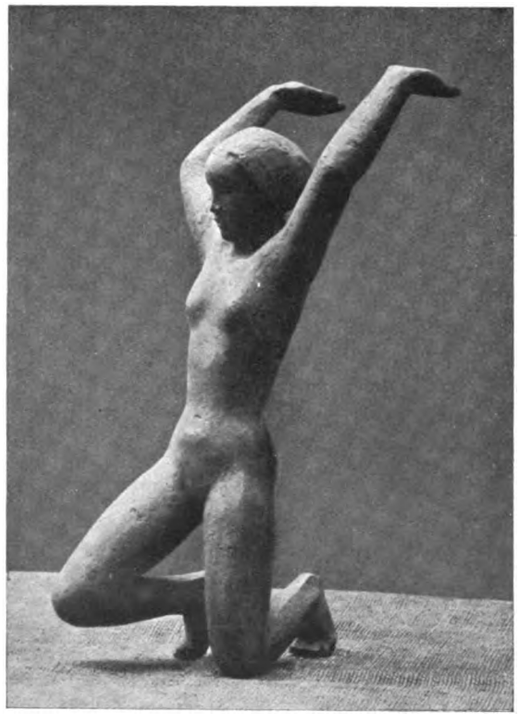


LOVIS CORINTH, WINTER AM WALCHENSEE

MIT ERLAUBNIS DES VERLAGES FRITZ GURLITT, BERLIN

Digitized by Google

Vorstellung berücksichtigen, daß es deutsches Wesen und deutschen Geist angemessen zu vertreten hat. Mit dem „Werwolf", dem „Extemporale" oder der Sardouschen „Madame Sans-Gêne" geht das nicht. Gewiß wird treffliches geleistet, aber die bewußte Anspannung aller Kräfte zur kulturell-nationalen Höchstleistung fehlt. Hier lockt doch eine geradezu wunderbare Aufgabe: vor einem zum größten Teil feindlichen Ausland die Seele deutscher Kunst zu offenbaren. Denn es sind doch nicht nur die Deutschen Prags, um die es sich handelt — und sie benötigen gewiß den Zusammenhang mit der großen deutschen geistigen Welt — sondern die Tschechen passen gut auf das, was in den Räumen des deutschen Theaters vorgeht. Und gleiches gilt vom Ausstellungswesen. Deutsche Künstlervereinigungen sollten — statt durch heillose Zersplitterung sich zu schwächen — in geschlossenen Vorführungen das Beste an reichsdeutscher Kunst regelmäßig darbieten. Man kann einwenden: das ändere nichts an der Politik. Von ihr spreche ich auch nicht. Aber deutsche Kunst und Wissenschaft sind eben — gerade wegen ihrer Tendenzlosigkeit — die denkbar beste Kulturpropaganda. Heute schon bereisen zahlreiche deutsche Künstler und Forscher die tschechoslowakische Republik, die mit ihrer relativ günstigen Valuta die Kosten aufzubringen vermag. Und dieser Strom darf nicht verebben, sondern sein Bett muß immer planmäßiger geregelt werden. Denn niemand darf vergessen, daß in der Tschechoslowakei über drei Millionen Deutsche leben.



GEORG KOLBE, STATUETTE. BRONZE
AUSGESTELLT IM KUNSTSALON LUTZ & CO., BERLIN

Digitized by Google

ERNST BARLACH, DER RÄCHER. HOLZ

MIT ERLAUBNIS DES KUNSTSALONS PAUL CASSIRER, BERLIN

Digitized by Google

VON MODERNEN AMERIKANISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN

VON

AUGUST L. MAYER

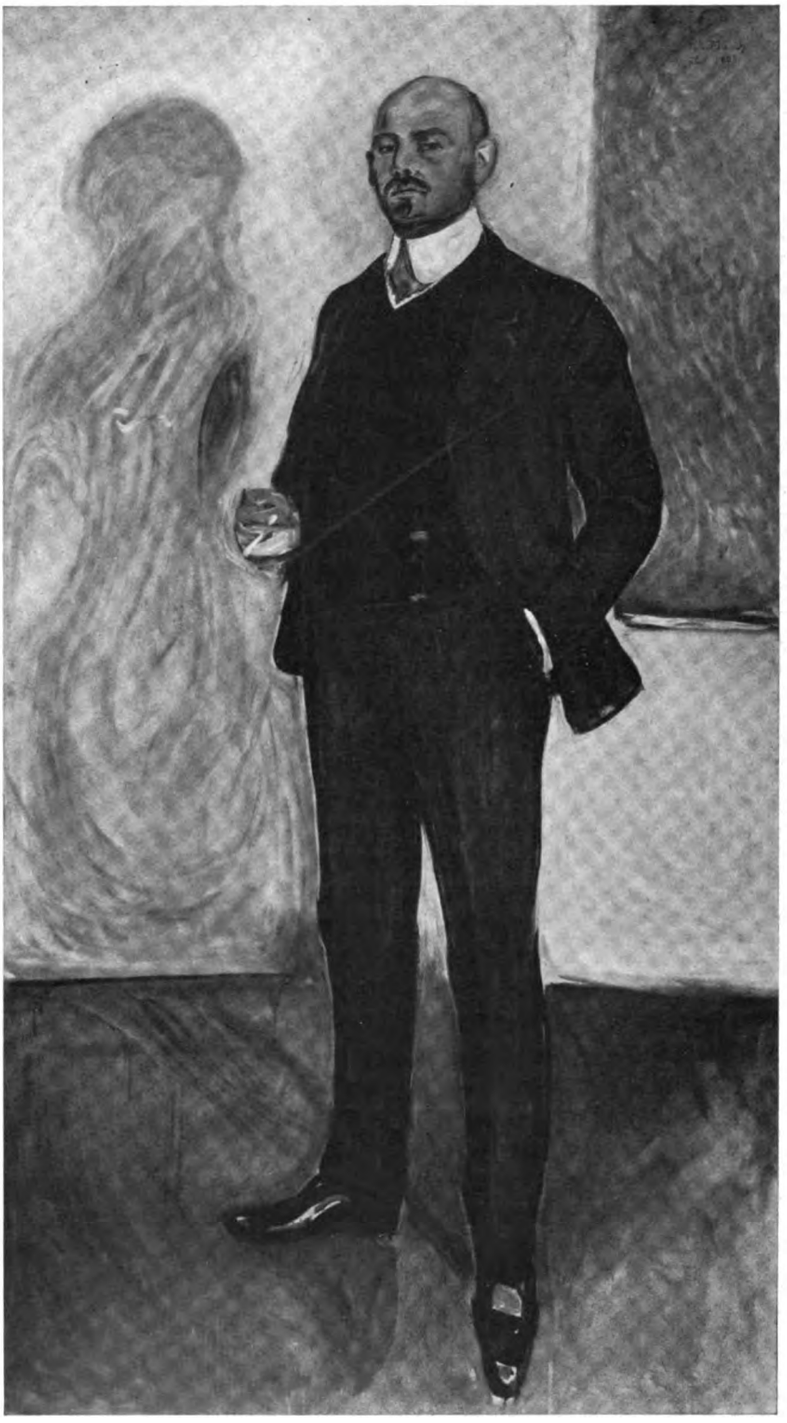
Das Bemühen der Nordamerikaner, die neueren und neuesten Erzeugnisse europäischer Kunst und Kultur in raschem Griff für sich zu gewinnen, sie sich zunächst äußerlich zu eigen zu machen, um sie dann mit ihrem eigenen Leben zu verbinden, ist größer denn je. Diese hastende Nation, die noch keine Zeit gefunden hat, weder auf all der alten Kultur noch auch in einem völligen Abwenden auf einer neuen Grundlage eine ganz persönliche amerikanische Kunst aufzubauen, überträgt nach wie vor das Condottierentum ihrer kaufmännischen Geschäfte auch auf das Sammeln. So sind denn in den letzten Jahren alte Kollektionen märchenhaft, oft weniger an Zahl denn an Qualität gewachsen, Mittelmäßiges wurde von einsichtigen Besitzern rücksichtslos dem Besseren und Besten geopfert. Neue Museen entstanden an allen Ecken und Enden — ohne daß man über brauchbare Galerieleiter verfügte und ohne daß man sich überlegte, was man eigentlich sammeln wollte, ebenso erhielten aber auch Galerien über Nacht die fürstlichsten Geschenke. So durfte sich das Art Institute in Chicago 1922 nach dem Tod der bekannten Sammlerin Mrs. Potter Palmer aus deren Nachlaß all die französischen Gemälde des 19. Jahrhunderts auswählen, die dem Direktor für sein Museum angemessen schienen. Nicht weniger als fünfzig Bilder von durchweg hoher Qualität gelangten so in Galeriebesitz, und um die beiden Säle, die damit gefüllt wurden, kann jedes europäische Museum das Institut in Chicago beneiden. Hier seien nur die Hauptwerke genannt: Corot „Le pont des Rendezvous", „Le lecture interrompue" und „Orphée saluant la lumière" (1865), Daubigny „La Maison de la mère Bazot" (1874), Degas, zwei Pastelle („Frau im Bad", „Balleteusen"), Delacroix „Dante und Virgil", „Löwenjagd" (1861) und „Arabische Reiter von einem Löwen angefallen", Manet „Pferderennen" (verwandt dem kleinen Bild der Sammlung Widener, Philadelphia) und „La Sortie du post de Boulogne", Monet „Argenteuil-sur-Seine" (1868), Renoir „Dejeuner des canotiers", „Dans le cirque" und die „Woge" von 1879. Außerdem weitere Werke der genannten Meister und Arbeiten von Millet, Pissarro, Puvis de Chavannes, Sisley, Troyon, Whistler, Zorn, Diaz und Cazin. Dies ist aber nicht das einzige Anschauungsmaterial, das dem Publikum im Museum von Chicago geboten wird. Der bekannte Kunstfreund M. Ryerson hat neben seinen Werken alter Meister, unter denen sich Glanzstücke von Roger van der Weyden, Memling, Giovanni di Paolo (die Serie mit der Geschichte des Täufers Johannes aus der Kollektion Aynard) und von Goya (die Serie mit der Geschichte des Räubers Maragato) befinden, einen Saal mit Gemälden von Monet, Renoir, Cézanne usw. als Leihgabe zur Verfügung gestellt. Auch die Hinterlassenschaft der Mrs. W. W. Kimball (1921) bedeutete für das Museum eine willkommene Bereicherung. Neben drei Werken von Monet fällt „Die große Pappel" von Sisley (1891), eine Waldlandschaft von Diaz (1862) unter den modernen Bildern besonders auf.

Der Raum mit den schon 1911 von E. B. Butler gestifteten Landschaften von George Innes macht auch heute noch einen großen Eindruck. Der jetzt besonders geschätzte, 1902 verstorbene J. H. Twachtmann kann sich an Bedeutung doch nicht mit dem älteren Landsmann messen.

Das neuerdings sehr erweiterte Museum veranstaltet auch große Kunstausstellungen moderner einheimischer Maler und Bildhauer. Gewiß war das Niveau jener, die ich zu Gesicht bekam, nicht gleichmäßig und es fehlten auch Schöpfungen überragender Künstler. Aber man spürte doch den frischen Zug und beim Publikum das Bemühen, selbst bei den Radikalsten mitzugehen.

Das Verständnis für neueste Kunst wird auch in den westlichen Provinzzentren zu fördern gesucht, so etwa im Museum von Minneapolis, das vor kurzem eine glücklich gewählte Ausstellung von Werken amerikanischer und europäischer moderner Maler und Zeichner veranstaltete. Man sah charakteristische Arbeiten von Matisse, Derain, Picasso, Pascin, M. Laurencin. Das Publikum verhielt sich meist ablehnend, gewann aber dann doch Interesse, dank der sehr geschickten Aufklärungsarbeit des Direktors. Wie in unseren neueren

Digitized by Google



EDVARD MUNCH, BILDNIS WALTER RATHENAU.

Digitized by Google

städtischen Museen so sind auch die Leiter der meisten amerikanischen sich bewußt, daß nicht der kleinste Teil ihrer Aufgabe in der Erziehung des Publikums, in der Propaganda guter Kunst besteht.

Moderne Kunstausstellungen, die noch vor zehn Jahren in sehr mäßigem Umfang stattfanden, sind jetzt sehr in Mode gekommen. In New York soll ihre Zahl auf siebenhundert im Jahre gestiegen sein. Natürlich hat es auch seine Nachteile, daß dem amerikanischen Publikum und dem jungen amerikanischen Künstler fast zuviel aufgetischt wird. Bisher hat dies nur den Eklektizismus bei Künstlern und bei vielen Kunstfreunden gefördert, nicht aber die Persönlichkeit gestärkt. Im Osten ist man geschmäcklerischer denn je, das Griechische, Stil Louis XVI und Georgian Style werden nach wie vor besonders gepflegt, sogar die neuen Signalhäuschen für den Straßenverkehr in New York sind „antiker Form sich nähernd", gebildet. In Chicago sucht man in der Architektur neue Wege zu gehen, wiederum ein Beweis für den frischen Impuls dieses Zentrums, aber das Neue ist wiederum nicht bodenwüchsig, sondern von Europa importiert.

Es ist kein Zufall, daß in keiner bedeutenden amerikanischen Galerie irgend ein Werk von Munch anzutreffen ist. Vielen Kunstfreunden, die ich sprach, war der Name völlig fremd. Der außerhalb Amerikas fast gar nicht bekannte, verstorbene Windslow Horner (dessen Bilder bis zu fünfzigtausend Dollars bezahlt werden), John Singer Sargent und Zorn sind noch immer die Helden des Tages. Geschmackvolle Geschicklichkeit, malerischer Vortrag mit gediegener Zeichnung wird gepriesen, scharf ausgedrückt: der Edelkitsch feiert hier seine Triumphe nach wie vor. Freilich wird schon ein sehr großes Können verlangt, so ist der anglo-irische, seit dem Krieg zu interallierter Berühmtheit gelangte Sir William Opie nicht mehr besonders geschätzt, da die Malerei dieses englischen Fritz Erler den Amerikanern bald zu flach und langweilig geworden ist.

Die moderne deutsche Malerei ist leider noch immer in den öffentlichen Sammlungen nur sehr unzureichend vertreten. Und überall hat man den Eindruck des Zufälligen der Erwerbung. Das Metropolitan-Museum in New York besitzt zwar jetzt Arbeiten von Leibl und Liebermann, Habermann und Thoma, die aus der Sammlung Reisinger stammen, aber völlig ungenügend, um ein anschauliches Bild von der Art dieser Künstler zu geben. Trübner, Corinth und Slevogt fehlen vollkommen, von anderen gar nicht zu reden. Minneapolis hat einen ausgezeichneten Zügel, neben dem sich ein braves Winterbild von Crodel als einziger deutscher Gefährte etwas seltsam ausnimmt. Einzig in Detroit sind eine Reihe neuerer und neuester deutscher Bilder angekauft worden, dank der Fürsorge des Beraters des Museums Wilhelm R. Valentiner. Aber auch dieser Sammlung haftet noch etwas Zufälliges an. Valentiner hat in allerjüngster Zeit eine Ausstellung von Werken neuester deutscher Malerei in New York zustande gebracht. Es wäre zu wünschen, daß ihr ein Interesse beschieden ist, das über die gewöhnliche Ausstellungsteilnahme weit hinausgeht.

Zum Schluß noch ein Wort über neuere Graphiksammlungen. Die Museen richten mit großem Eifer graphische Kabinette ein und die damit verbundenen Ausstellungen fördern nicht wenig das Verständnis für neuere Kunst. Handzeichnungssammler gibt es noch immer sehr wenige, aber unter diesen einige mit ganz erlesenem Geschmack. Wohl die schönste Kollektion hat Paul Sachs in Cambridge bei Boston zusammengebracht. Sie wird später in den Besitz des Fogg-Museums übergehen. Neben Hauptstücken alter Meister wie Dürer, Holbein, A. Pollajuolo, P. Brueghel d. Ä. und Rembrandt sieht man hervorragende Arbeiten von nahezu sämtlichen französischen Künstlern des 19. Jahrhunderts von Rang, so von Ingres und Delacroix, Millet und Manet, Renoir, Degas, Rodin bis zu Picasso.

Digitized by Google

EDVARD MUNCH, DAMENBILDNIS

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE LUTZ & CO., BERLIN

Digitized by Google

ADOLF HILDEBRAND, DIE TÖCHTER DES KÜNSTLERS AM KLAVIER. BLEISTIFTZEICHNUNG
AUS „ADOLF HILDEBRANDS HANDZEICHNUNGEN". R. PIPER & CO., VERLAG, MÜNCHEN

ADOLF HILDEBRANDS ZEICHNUNGEN

Zeichnungen des Bildhauers Hildebrand sind noch wenig beachtet worden. Zu wenig! Im vorigen Jahr waren eine Anzahl in München ausgestellt. Bei der Gelegenheit hat Ernst Weil die äußerlich etwas altmodisch erscheinenden, jedoch von großer sachlicher Lebendigkeit erfüllten Bildniszeichnungen besprochen. (Jahrgang XX, Seite 317 u. ff.). Jetzt hat Alfred Bäumler Zeichnungen Hildebrands klug zusammengestellt; sie sind in vortrefflichen Lichtdrucken reproduziert worden, und der Verlag R. Piper & Co. in München hat sie als Mappenwerk herausgegeben.

Zur Vervollständigung der Vorstellung, die man sich von der bedeutenden Persönlichkeit Hildebrands macht, ist diese Mappe willkommen. Die Zeichnungen geben Aufschluß über die Teile, woraus sich die merkwürdig gesammelte, streng disziplinierte Begabung zusammensetzte, sie weisen auf den Bildhauer, auf den Architekten und auch auf den malerisch empfindenden Zeichner. Der Zeichenstil Hildebrands ist vielfältig, in seiner Vielgestaltigkeit aber in einer charaktervollen Weise einheitlich. Der sich vorbereitende Bildhauer hat zeichnend die Form durchräsonniert, er hat zeich-

Digitized by Google

ADOLF HILDEBRAND, LIEBESPAAR. FEDERZEICHNUNG. AQUARELLIERT
AUS „ADOLF HILDEBRANDS HANDZEICHNUNGEN". R. PIPER & CO., VERLAG, MÜNCHEN

nend komponiert und selbst konstruiert; der im Kreise der Freunde und der Familie wie zur Erholung zeichnende Künstler hat aber auch getreu und naiv die Natur abgeschrieben. Naiv freilich immer innerhalb einer strengen Selbstzucht und einer Sachlichkeit, die sowohl Züge einer gewissen Trockenheit als auch einer gewissen Formengröße hat. Hildebrand hat akademisch im Sinne seiner geliebten und von ihm so gut verstandenen italienischen Meister gezeichnet, aber er hat auch, wenn er nach der Natur zeichnete, das Leben unmittelbar gesucht. In wenigen Künstlern des neunzehnten Jahrhunderts haben sich Natur und Kultur so persönlich gefunden. Sogar der handschriftlichen Leichtigkeit in der Wiedergabe eines Eindrucks war des Stilisten Zeichenstift fähig, wie es das hier abgebildete Blatt beweist, worauf die Kinder des Künstlers dargestellt sind. Man denkt beim Durchblättern der Mappe an die vorzüglichen Bildnisbüsten, an die wohlabgewogenen Kompositionen, an die architektonisch gebauten Körper, an den stolzen Universalismus dieses Exaktesten unter den Deutsch-Römern. Aber man lernt den stets Beherrschten auch in den seltenen Augenblicken kennen, wo er sich künstlerisch einmal gehen ließ. Und aus diesen Zeichnungen leuchtet das große und groß gestaltende Talent vielleicht am reinsten hervor.

Karl Scheffler.

Digitized by Google

GEORG KOLBE, CAPRICCIO

AUSGESTELLT IM KUNSTSALON LUTZ & CO., BERLIN

UNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Georg Kolbe hat es vorgezogen in der Galerie Lutz & Co. eine Kollektivausstellung zu machen, anstatt seine neuen Arbeiten in der Akademie zu zeigen. Er hat seine Plastiken und Zeichnungen dort im Oberlichtraum so wirkungsvoll und geistreich aufgestellt, wie nur er es versteht. (Er wäre der Mann, auch eine größere Anzahl von Skulpturen so anzuordnen, daß die Aufstellung künstlerisch wirkt.)

Die neuen Arbeiten haben die Vorzüge, woran Kolbe uns gewöhnt hat. Nicht nur einer unserer besten lebenden Bildhauer ist Kolbe, sondern auch einer, der sich mit dem schon Gewonnenen nicht begnügt, der sich lebendig steigert und sich immer neue Aufgaben stellt.

Dieses schöne Fortschreiten spürt man auch vor den Zeichnungen. Kolbe hat, vom blauen Tintenton zur Sepia übergehend, sein Spiel der Formen, der Lichter und Schatten reicher, voller und lebendiger entfaltet. Diese Art mit dem Pinsel zu zeichnen, halb wie ein das geschlossen Plastische suchender Bildhauer, halb wie ein freudig dem Reichtum der Erscheinung hingegebener Maler, stammt von Rodin; doch hat Kolbe den Zeichenstil des Franzosen, persönlichen Bedürfnissen unbefangen folgend, in einer Weise ausgebildet, die man deutsch nennen könnte. Man spürt vor jedem Blatt, daß nicht nur studienhalber, sondern auch um des Zeichnens willen gezeichnet worden ist.

Vor den Plastiken ist es einem, als ständen sie in einer freien und reinen Geistesluft, die voller Melodien hängt. Kolbes plastische Kunst ist eine frohe Kunst; es ist ein heiterer Adel darin, der in einer Zeit verkrampfter Empfindungen ganz unwahrscheinlich anmutet. Und dann: es ist alles fertig geworden, nichts ist im Versuch stecken geblieben.

Besonders schön ist der in seiner stürmischen Bewegtheit frei und mit sieghaftem Glanz leicht dahinschwebende „Genius" und die große, mit roter Ölfarbe gestrichene, mit Goldlichtern dekorativ gehöhte Holzskulptur — eine allegorische Darstellung des Zorns. Trotz strengerer Stilisierung und obwohl man leise an Barlach erinnert wird, ist die persönliche Hand erkennbar geblieben. Schön sind auch die kleinen Statuetten von kauernden, hockenden, knienden, stehenden oder schwebenden Frauen und Mädchen. Sie alle genießen freudig ihr Körpergefühl.

Keine dieser neuen Arbeiten verspricht mehr als sie hält. Überall fühlt man das Walten einer sicheren, ausgeglichenen Persönlichkeit, die auf übertriebene Gesten verzichten kann, weil sie ihres Könnens sicher ist. K. Sch.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

Gotische Holzschnitte. Ausgewählt und eingeleitet von Curt Glaser. Im Propyläen-Verlag in Berlin.

Die von den Kunsthistorikern gesammelten und geordneten Schöpfungen älterer Kunstübung werden unermüdlich den „weiteren Kreisen" zugänglich gemacht, deren leibhaftige Vertreter selten jemand zu sehen bekommt. Dabei wird örtlich und zeitlich weit ausgegriffen, mit Vorliebe in frühe Perioden und in entlegene Gebiete, und gewöhnlich die Absicht angekündigt, aus der Fülle der Monumente das jenseits gelehrten Interesses Bedeutende auszuwählen, was schwer und in gewissem Sinne sogar unmöglich ist, weil sich im Forscher der Kunstgenuß mit der höheren Neugier unlöslich miteinander verbunden haben.

Der vorliegende Band macht den Versuch, eine Auswahl zu treffen aus dem reichen Bestand an Holzschnitten, die zwischen 1380 und 1460 entstanden sind, also in der Jugendzeit der ältesten Bilddruckgattung. Der Titel nennt diese Blätter „gotisch", in etwas unüblicher Art. Gewöhnlich werden sie als „alte deutsche" oder „altdeutsche" Holzschnitte aufgeführt. Dieser Bezeichnung wich der Herausgeber aus, weil er nicht in Bezug auf das Ursprungsland aller publizierten Stücke Sicherheit erlangt hatte. Niederländische Arbeiten sind ohne jeden Zweifel dabei und als solche auch hier katalogisiert; sie könnten unter „deutsch" — im weiteren Sinne — rubriziert werden. Aber: vielleicht sind auch französische darunter. Nun fällt ja die Zeitspanne in die Dauer des gotischen Baustils, aber umreißend ist der ungewöhnliche Titel insofern nicht, als es vor 1380 Gotik und nach 1460 Gotik und auch Holzschnitte gab.

Die eine Grenze ist durch das Einsetzen der Technik gesetzt. Der Herausgeber hat sich besondere Mühe gegeben, die Erstlinge zu zeigen, und nicht nur aus jener Forscherbegier, die zu den Quellen vordringt, sondern auch mit berechtigtem Vorurteil, daß den frühesten Produkten Originalität und Stileinheitlichkeit im besonders hohem Grad eigen seien. Die andere Zeitgrenze aber ist dadurch gesetzt, daß um 1460, als der Holzschnitt in das gedruckte Buch einzog, die Blüte des Einzelblattes zu Ende ging. Es dauert nicht lange und die Maler wurden zur Buchillustration herangezogen und sie zeichneten die Holzschnitte. Damit lockerten sich die festen Formen der Kunstgattung, und mit der Eigengesetzlichkeit des Stils war es vorbei.

In der ersten Periode des Holzschnitts, die Glaser scharf umschreibt, fiel die Aufgabe, Bilder von Holzformen zu drucken, einem Gewerke zu, das sich ausschließlich damit beschäftigte. Das Schneiden war die wesentliche, den Stil bestimmende Arbeit, die Zeichnung Mittel zum Zweck und Vorarbeit. Später dagegen ist die Zeichnung das Primäre, und dem Holzschneider fällt die subalterne Leistung zu, sie möglichst rein herauszubringen. Der Holzschneider ist zuerst der Herr, später der Diener. Die frühesten Holzschnitte sind sozusagen mit dem Messer konzipiert.

Ohne jeden Zweifel regt sich in unseren Tagen der Wunsch, dem Holzschnitt jenen höchsten Grad von Autonomie wiederzugeben, den er in seiner Jugend besaß. Einige Maler schneiden heutzutage in Holz, was die Maler Jahrhunderte lang nicht mehr getan haben. Erfreulicherweise verzichtet Glaser auf billige Aktualität und vermeidet es, Wahlverwandtschaft zu begrüßen zwischen den primitiven Werken und „expressionistischen" Anstrengungen. Sein Text bleibt sachlich, belehrend, ist wissenschaftlich sicher fundiert und teilt die Ergebnisse der Forschung mit, ohne die Lücken der Erkenntnis zu überkleiden.

Die Herausholung des „Besten" ist in diesem Falle besonders schwierig. Wer in Gemäldegalerien auswählt, hat es mit einem doch schon gesiebten Material zu tun, während jeder, aber auch jeder Überrest vom alten Formschnitt für ehrwürdig gilt und in Kupferstichkabinetten aufbewahrt wird. Diese Dinge werden nicht dem Kunstwert nach gesammelt, geordnet und wissenschaftlich verzeichnet, sondern als historische Zeugnisse.

GEORG KOLBE, WEIBLICHE FIGUR
AUSGESTELLT IM KUNSTSALON LUTZ & CO., BERLIN

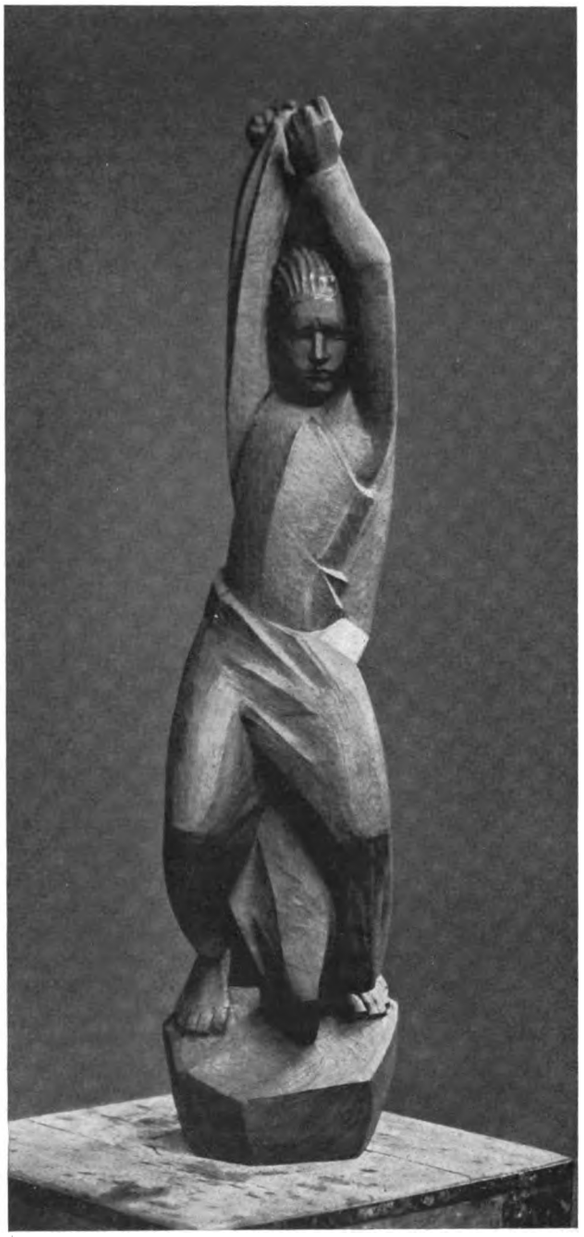
Digitized by Google

Glasers Auswahl scheint mir fast durchweg das Richtige getroffen zu haben, indem nicht das bloße, ach so fragwürdige, Wohlgefallen, sondern auch die Bedeutsamkeit im historischen Zusammenhang in die Wagschale gelegt wurde. Im besonderen sind charaktervolle Blätter bevorzugt, in denen sich die Eigenschaften der Stilphasen sowie der Ursprungsländer paradigmahaft deutlich ausprägen. Die Münchener Sammlungen, mit ihren aus süddeutschen Klöstern stammenden reichen Beständen, boten das Meiste, in zweiter Reihe gaben Berlin, Nürnberg und Wien das Material her, und mehrere kleinere Sammlungen steuerten einzelne Proben bei.

Mit 55 fast ohne Ausnahme originalgroßen Nachbildungen bietet der Band einen vollständigen Überblick über das technisch und zeitlich fest, örtlich etwas locker, umzogene Kunstgebiet, und jedenfalls mehr als irgendeine andere Veröffentlichurg. Freilich fehlte es nicht an Publikationen der Holzschnitte aus den einzelnen Sammlungen. Namentlich die Bestände in Wien, Berlin und Nürnberg sind ausgezeichnet reproduziert, und viele andere Sammlungen und Bibliotheken sind in einer langen Reihe von Bänden von dem Verleger Heitz in Straßburg, technisch nicht ebenso befriedigend, ausgeschöpft worden. Aber — natürlich in der Durchschnittsqualität der publizierten Dinge bleiben solche, auf Vollständigkeit hin das zufällige Bei. einander hier oder dort aufnehmende, Publikationen weit zurück hinter der Auswahl, die Glaser bietet.

Als Reproduktionstechnik ist das sogenannte Offset-Verfahren benutzt, eine neue Technik, die in der Wirkung dem Lichtdruck sehr nahe kommt. Man sollte meinen, es gebe nichts Leichteres als die photomechanische Wiedergabe so derber Liniensprache, in Wahrheit aber ist die befriedigende Nachbildung primitiver Holzschnitte ungemein schwierig, deshalb so schwierig, weil die Originale sämtlich mehr oder weniger farbig oder doch dunkeltönig und fleckig sind. Soweit es sich nur um die Aufnahme der schwarzen Linien auf weißem Grunde handelt, steht in der Hochätzung ein vollkommen adäquates Reproduktionsmittel zur Verfügung und liefert vortreffliche Ergebnisse. Da aber das Kolorit, das bei der photographischen Aufnahme nicht völlig ausgeschaltet werden kann, sich als störende Fleckigkeit in der Zinkätzung bemerkbar macht, muß die Platte retuschiert werden, die Flecke müssen ausgestochen werden, was niemals ohne Berührung und Entstellung der Linien abgeht. Die bösen Resultate von den, notwendigerweise bearbeiteten, Strichätzungen mag man in den zum Teil ganz unzuverlässigen Heitzschen Publikationen beobachten. Greift man zum Lichtdruck, der die Farbflächen als matte Töne wiedergiebt, so entgeht man den Tücken der Retusche. Die Offsetdrucke geben die Tonflächen mit ganz feinem, aquatintaartigem Korn wieder, verblassen und verschleiern die reine Linienform kaum merklich. Als Proben sind einige besonders gut erhaltene Holzschnitte farbig reproduziert. Dies ist dankenswert, weil das Kolorit durchaus zum Wesen des primitiven Holzschnitts gehört. Auch in bezug auf mehrfarbigen Druck leistet das Offset-Verfahren ungefähr dasselbe wie der Lichtdruck.

Max J. Friedländer.



GEORG KOLBE, ZORN. HOLZ, FARBIG
AUSGESTELLT IM KUNSTSALON LUTZ & CO, BERLIN

Detlev Freiherr von Hadeln. Zeichnungen von Giacomo Tintoretto. Berlin, Paul Cassirer, 1923.

Dieser Band bietet viel und verspricht viel. Die Publikation der 71 „echten" und typischen Tintoretto-Zeichnungen ist an sich willkommen, und sie eröffnet Aussicht auf eine unsere Erkenntnis beträchtlich fördernde Darstellung der gesamten Tintoretto-Kunst. Einsichtig und systematisch beginnt v. Hadeln, der seit einigen Jahren in Venedig dem Studium dieses Meisters lebt, seine Veröffentlichung

Digitized by Google

mit den Zeichnungen. Und der Text des vorliegenden Bandes bestätigt, was einige früher erschienene Aufsätze haben erkennen lassen, daß er, von hohem und sicherem Standpunkt urteilend, tief in das Wesen Tintorettos eingedrungen ist.

Häufig genug liest man vom Wert der Zeichnung für das kunstgeschichtliche Wissen, und daß es keinen bessern Weg gäbe zum Verständnis eines Malers als das Studium seiner Zeichnungen. Wie selten aber ist damit Ernst gemacht und die Arbeitsweise eines Meisters wirklich mit Hilfe der Zeichnungen aufgeklärt worden. In Bezug auf das fünfzehnte Jahrhundert lehren uns die Zeichnungen nicht gar so viel, und nicht allein, weil sie nur in spärlicher Zahl erhalten sind, sondern auch, weil sie ihrem Wesen nach die Aussage der Gemälde unerheblich bereichern und vervollständigen. Die venezianischen Maler waren einerseits so genügsam in ihrer Formensprache und andererseits so sicher ihres beschränkten Sprachschatzes, daß sie dauernder Übung, vorbereitenden Entwerfens und zeichnenden Naturstudiums kaum bedurften. Wenn Tintoretto als der Erste von den großen Venezianern unermüdlich gezeichnet hat, was sowohl der verhältnismäßig reiche Bestand des Erhaltenen wie literarische Äußerungen von Zeitgenossen bezeugen, so bekundet diese Arbeitsweise den entscheidenden Bruch mit der heimischen Überlieferung, den auch die abgeschlossenen Schöpfungen offenbar machen. Die Gemälde sind immerhin durch Auftrag, Thema und Dekorationsaufgabe an die Tradition gebunden und bekunden nicht so deutlich wie die Zeichnungen, was in der Phantasie Tintorettos vorging und seine Produktion antrieb.

Sinnreich stellt v. Hadeln Zeichnungen nach Skulpturen an den Anfang. Tintoretto hat mit Eifer Bildwerke Michelangelos gezeichnet. Welche Bedeutung mußte der plastisch isolierte bewegte Menschenleib in seiner gestaltenden Phantasie angenommen haben, wenn er zu dem, für einem Venezianer des sechzehnten Jahrhunderts so fremdartigen, Studiengegenstand griff, nicht gelegentlich oder zufällig, nicht nur in der Jugend und nicht zu Verwendungszwecken, sondern aus tiefem Triebe seiner Natur. Nicht ein Drang zu plastischer Gestaltung leitete ihn, wie er auch seine Sehweise bei der Übung keineswegs der Sehweise des Bildhauers annäherte: indem er das Römische, Antike, die Errungenschaft florentinischer Skulptur betrachtete und malerische Werte darin entdeckte, blieb er ein venezianischer Maler, wurde er Maler im anderen Sinn als seine flächenschmückenden Vorgänger.

Die Blickrichtung änderte sich nicht, ob Tintoretto nach Bildwerk oder nach der Natur zeichnete. Immer beschäftigt ihn der einzelne bewegte Menschenleib in irgendeiner „interessanten" Konfiguration. Wenig ist es, was den Zeichner fesselt, von unendlich Vielem wird abgesehen, so vom Gefühlsausdruck, von Erzählung, von inhaltlich bestimmter Aktion. Der Raum wird nur soweit erschaffen, wie die Illusion des kubischen Leibes ihn mit sich bringt. Das Gruppieren, Erzählen, Komponieren, also was andere Maler in Zeichnungen erproben, war diesem Meister müheloses und natürliches Tun, nachdem er seine Phantasie durch unermüdliches Aufnehmen einzelner Gestalten gleichsam zeugungskräftig gemacht hatte.

Katalogisierung der Tintoretto-Zeichnungen mit der Absicht auf Vollständigkeit bietet der Band nicht. Die allgemeinen Reiseschwierigkeiten, unter denen die Kunstforscher leiden, mögen den Verfasser bis jetzt gehindert haben, seine Studien in England und Frankreich durchzuführen. Aus dem British Museum sowie aus Oxford sind einige Blätter publiziert, doch dürfte der britische Privatbesitz noch vielerlei bewahren. Paris, wo sicherlich manches zu finden wäre, fehlt ganz, wie auch Venedig, wo es also, merkwürdig genug, nichts gibt. Die deutschen und österreichischen öffentlichen Sammlungen sind wohl erschöpfend berücksichtigt, doch ist ihr Beitrag gering neben dem gewaltigen Schatze der Uffizien, aus dem v. Hadeln das Allermeiste genommen hat.

Jedenfalls ist das ausgebreitete Material reich genug, eine volle Anschauung zu bieten und das Grundsätzliche aufzuklären, und alle Gattungen sowie alle Zeitstufen sind repräsentiert.

Mit besonderer Sorgfalt sind die Beziehungen zu den datierten oder datierbaren Gemälden aufgesucht und dadurch Anhaltspunkte zur zeitlichen Ordnung der Zeichnungen gewonnen. Die Handschrift wird immer freier, größer und persönlicher, die Umrißwellen schlagen immer höher, indessen die Funktion der Zeichnungsstudie im Haushalte der Produktion dieselbe bleibt — als ein Zeugnis dafür, wie tief diese Arbeitsweise Bedürfnis war und in des Meisters Anlage wurzelte.

Der Text belehrt über das Künstlerische mit treffenden und klar durchdachten Sätzen und bietet damit das Wesentliche und das Seltene. Gewöhnlich schreiben die Kunsthistoriker so lange vernünftig, wie sie nicht über Kunst schreiben, setzen sie an, Kunsteindrücke zu vermitteln, so beginnen sie zu delirieren.

Die Abbildungen sind einfache und gesunde Lichtdrucke, zum Glück keine „Faksimiles", so daß die Reproduktion das Werk nicht übermäßig verteuert hat. Dies ist dankenswert in einer Zeit, wo die Bibliotheken und die gelehrten Institute so arg in Geldnot stecken.

Wie der Maler sich zeichnend zu seinen Bildschöpfungen trainierte, so bildet sich sein Biograph durch das Studium der Zeichnungen zu seiner Aufgabe heran.

Max J. Friedländer.

Digitized by Google

Gespräch in einer Kunsthandlung im Westen zwischen einem Besucher und der Dame des Geschäfts:

„Was ist das für ein Bild?"

„Das ist ein Bockelmann."

„Ein Bockelmann?"

„Ja, ein Bockelmann aus den achtziger Jahren. Die Bockelmanns aus den achtziger Jahren sind sehr selten und sehr gesucht, es ist ein Glücksfall, daß wir diesen Bockelmann haben".

„Wieviel kostet er denn?"

„Zehn Millionen."

„So so!; na, haben Sie auch Bilder von radikaleren Künstlern, zum Beispiel von Trübner?"

„Nein, Trübner ist zur Zeit nicht am Lager."

„Und Liebermann?"

Schroff: „Liebermann führen wir nicht!"

*

Bei der Doktorandenprüfung vor dem Bild eines alten Meisters:

„Können Sie mir sagen, von wem dieses Bild ist?"

„Nein, Herr Hofrat."

„Können Sie mir sagen, welcher Schule es gehört?"

„Nein, Herr Hofrat."

„Können Sie mir sagen, aus welchem Jahrhundert es ist?"

„Nein, Herr Hofrat."

„Können Sie mir wenigstens sagen, welchen Heiligen es darstellt?"

„Ich bin Israelit, Herr Hofrat."

*

Der alte Lippmann pflegte zu sagen: „Kinder, wenn ihr was beweisen wollt, bildet nur nichts ab!"

*

„Baukunst ist gefrorene Musik!" Gewiß! aber in Magdeburg Taut's.

*

Ein Kunstredner hat in Gleiwitz gesprochen. Nach dem Vortrag sitzt er mit einigen Herrn des Vorstandes zusammen und fragt: „Gibt es hier denn garnichts zu sehen, ist in Gleiwitz garnichts los?" Man antwortet: „Zu sehen ist hier nichts; aber Meier-Graefe hat hier die Schule besucht".

EINUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ZEHNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 16. JUNI. AUSGABE AM 1. JULI NEUNZEHNHUNDERTDREIUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

Digitized by Google

Digitized by Google

MAX BECKMANN, BILDNIS R. PIPER. LITHOGRAPHIE, 1921

MIT ERLAUBNIS VON R. PIPER & CO., VERLAG, MÜNCHEN

Digitized by Google

Kunst und Künstler

MAX BECKMANN

VON

CURT GLASER

Wie es in der Bibel heißt, das Wort des Menschen sei ja, ja oder nein, nein, so gilt es von Beckmanns Werk, daß man zu ihm sich bekennen oder es von sich weisen muß. Dieses Werk erträgt nicht jene laue Anerkennung mit der so viele dem Neuen begegnen, das sich in die gefälligen Formen einer dekorativen Mode kleidet. Diese Kunst ist nicht auf dem Boden einer Gemeinschaft vieler erwachsen, die einander stützen und tragen, sie ist das Zeugnis eines harten Individualismus, eines einseitig willentlich geformten Weltbildes. Sie ist, oder sie ist nicht. Es gibt keine Möglichkeit zwischen diesen beiden.

Anmerkung der Redaktion: Dieses ist das Schlußwort — („Der deutsche Maler") eines Aufsatzes über Max Beckmann, den Curt Glaser für ein Buch geschrieben hat, das im Verlage R. Piper & Co. in München in diesen Wochen erscheinen wird.

Maßstab ist die Einheit von Wollen und Vollbringen, ist die Eindrücklichkeit, mit der das Werk den Empfangenden in seinen Bann zwingt, ist die Bedeutsamkeit des Erlebnisses, die es mitteilt der Persönlichkeit, die in ihm sich manifestiert. Beckmann besitzt die Handschrift, in der er aufzuzeichnen vermag, was Erlebnis und Gestaltungswille zu offenbaren zwingen. Er hat ein Weltbild geschaffen, das niemandem gehört, als nur ihm, „Kind seiner Zeit", hat er den Rhythmus des Lebens in Linien eingefangen, ein Wirkliches, dessen Dasein nur dunkel bewußt war, aus dem Chaos zur Form erlöst.

Wer in der Wirklichkeit des Heute nichts empfindet als das Häßliche, wer, um das Schöne zu finden, zu gotischen Heiligen flüchten muß oder zu den Wilden im Negerlande, der bleibe Beckmanns Werk fern. Wer von kosmischen Rhythmen

Digitized by Google

träumt, von Sternenwelten und Gefühlsekstasen, der suche Erbauung bei den Romantikern der Idee, die mit künstlichen Abstraktionen und dekorativen Schnörkeln die Welt zu revolutionieren meinen.

Beckmanns Kunst ist nicht metaphysisch verkleidet, nicht weltfremd, lebenabgewandt, sondern

Es wäre vermessen, diese als die einzige Möglichkeit bildender Kunst unserer Zeit zu preisen. Aber es wäre ebenso falsch, ihr Recht zu leugnen. Es scheint ein Schicksal deutscher Kunst, daß sie Werke des Kampfes erzeugt, in Problematik sich erfüllt, selten nur zu ruhiger Beschaulichkeit, zu

MAX BECKMANN, LIEGENDE. RADIERUNG

MIT ERLAUBNIS VON R. PIPER & CO., VERLAG, MÜNCHEN

entschlossen gegenwärtig. Sie sucht das Dasein dort, wo es am stärksten und lautesten sich offenbart, sie braucht nicht einen wohlgeordneten Garten, eine stille und sanfte Schönheit, die reibungslos sich in bildhafte Rhythmen übersetzt, sie bejaht allen Zwiespalt und alle Disharmonie grausamer Gegenwart und sucht eine Form, die neuer Erscheinungswelt bildhaften Ausdruck leiht.

idyllischem Frieden und schönem Selbstgenügen in sinnlicher Anmut gelangte.

Weise Mäßigung des Gefühlsausdrucks, kampfenthobene Existenz ist das Ideal klassischer Kunst, das die Griechen zuerst verwirklichten. Maßlosigkeit der Phantasie, unbefriedigter Bewegungsdrang ist im Gegensatz das Kennzeichen deutschen Kunstgeistes, der zuerst in den Schöpfungen der Gotik

Digitized by Google

MAX BECKMANN, VOR DEM MASKENBALL. 1922
MIT ERLAUBNIS VON R. PIPER & CO., VERLAG, MÜNCHEN

Erfüllung fand. Wie jenseits und diesseits der Alpen vor 500 und 400 Jahren Masaccio und Multscher, Correggio und Grünewald einander gegenüberstanden, so heute jenseits und diesseits des Rheines Matisse und Beckmann. Romanisches Gestalten steht mit deutschem Empfinden in ewigem Widerstreit. Auch den Zeitgenossen Hans Multschers mag die häßliche Dorfgesellschaft, die auf seinen Tafeln die heilige Geschichte der Passion tragierte, abstoßend und spukhaft erschienen sein. Aber dieser Meister erlebte im Kleide der alten Legenden eine gegenwärtige Wirklichkeit, gab einem ungebärdigen inneren Empfinden mitleidlos Ausdruck, und seine Bilder sind lebendig geblieben bis auf den heutigen Tag, weil sie lebendig waren an jenem Tage, der sie entstehen sah. Als Volksgenosse und Gesinnungsverwandter jener alten Meister, unter denen er selbst Mälesskircher als seinen Ahnherrn nannte, erscheint Beckmann. Ihm ist Kunst ein anderes als den Romanen, die Rhythmus und Gleichmaß suchen, deren Bildideal sich in harmonischen Beziehungen von Formen und Farben vollendet. Beckmanns Kunst zielt nicht auf das Typische, sondern auf das Individuelle, nicht auf Ruhe, sondern auf Bewegung, sie gibt nicht das objektive Bild ruhender Existenz, sondern den subjektiven Eindruck erregter Phantasie. Seine Linien schwingen nicht in der Fläche, sondern stoßen und drängen im Raume, seine Farben wiegen sich nicht friedlich aus, sondern scheinen in einem Kampfe zu liegen, der sich zum Vorrang der einen über die anderen entscheidet, und seine Motive sind nicht Vorwand einer Gestaltung, die in Wahrheit Selbstzweck ist, sondern ursprünglichster Anlaß einer Darstellung, in der Erlebnis Form zu werden verlangt.

Mit all dem ist Beckmann ein deutscher Maler. Dies Wort sei nicht im Sinne nationalistischer Überhebung gedeutet. Es will nicht mehr sein als Feststellung eines Tatbestandes. Denn alle Geschichte bildender Kunst durchzieht jener Gegensatz, der nicht anders gedeutet werden kann, denn als Kennzeichen einer dem Volke innewohnenden Art. Wie dem Deutschen seine Kunst ein Schicksal ist, so ist ihm die Sehnsucht nach jenem anderen eingeboren, das ihm versagt blieb, die Sehnsucht nach klassischer Form und ruhender Schönheit. Darum trieb es den Nordländer über die Alpen, darum

Digitized by Google

suchten die Deutschen unter italienischem Himmel ein harmonisches Gleichmaß, das ihnen selbst versagt ist „das Land der Griechen mit der Seele suchend".

Es dauerte lange, bis die Deutschen ihre eigene Kunst entdeckten, bis der Name „Gotik", den die Italiener als Schimpfwort geprägt hatten, zu einem Ehrentitel wurde. Wer in der harten Sprache altdeutscher Meister die eigene Schönheit zu lesen gelernt hat, dem wird es leichter fallen, auch zu Beckmann den Weg zu finden. Nicht weil er bewußt sich ihrer Ausdrucksformen bediente, wie es einen Augenblick schien, an jener schicksalhaften Wendung eines Weges, der den bekannten Pfad verlassend ins Ungewisse führen sollte, sondern weil er ihres Stammes ist, weil er in der Gesinnung mit ihrer Art sich begegnet, weil er — um mit einem Worte es zu benennen — ein deutscher Maler ist.

MAX BECKMANN, SELBSTBILDNIS. 1923

MIT ERLAUBNIS VON R. PIPER & CO., VERLAG, MÜNCHEN

Digitized by Google

R. GROSSMANN, BILDNISZEICHNUNG WILHELM VON BODE

KÖPFE

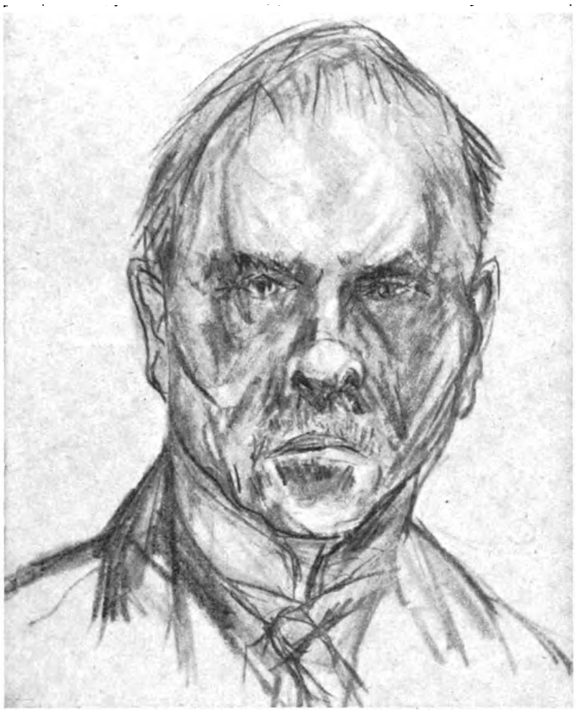
BILDNISZEICHNUNGEN RUDOLF GROSSMANNS

VON

KARL SCHEFFLER

Er zeichnet gern aus dem Hinterhalt. Man überrascht ihn bei einer Wendung, wie er einen verstohlen aufs Korn nimmt und schnell einen Umriß zu erhaschen sucht. Oft ohne aufs Papier zu sehen, wie ein Trancezeichner. Er zeichnet die Menschen, wenn sie im Gespräch oder in Bewegung sind, wenn sie nichts merken und sich darum ohne Posen geben; etwa so wie Chodowiecki, der es selbst mit reizenden Worten einmal geschildert hat: durchs Schlüsselloch. Nicht, um äußere Ähnlichkeit festzuhalten. Die Absichten, Erfahrungen und Fähigkeiten eines Emil Orlik, der auch immer das Skizzenbuch in der Tasche hat und es bei jeder Gelegenheit zückt, sind ganz andere. Großmann sucht, und findet in glücklichen Augenblicken das, was man die innere Ähnlichkeit nennen kann, was Liebermann meinte, als er zu Dehmel scherzend sagte: ich habe Sie ähnlicher gemalt als Sie sind. Großmann umkreist sein Modell und macht sich eine Vorstellung von dem Menschen.

Digitized by Google



R. GROSSMANN, BILDNISZEICHNUNG LOVIS CORINTH

Dem Photographischen ist seine Arbeitsweise entgegengesetzt, denn sie ist deutend. Er will eine Summe aus dem wechselnd Sichtbaren ziehen. Das gelingt ihm entweder oder es mißlingt; seine Bildniszeichnungen erscheinen in einer vergeistigten Weise ähnlich oder sie sind es überhaupt nicht.

Im vorigen Jahr habe ich mit Großmann und anderen Malern ein paar Tage in einem Gasthaus am Bodensee gegessen. Er zeichnete mich von seiner Sofaecke aus wohl zwanzig Mal; doch wollte es nie glücken, auch nur die einfache stupide Ähnlichkeit, die so manchem kleineren Talent gelingt, zu erhaschen. Und von jener vergeistigten Ähnlichkeit waren immer nur Spuren da. Auf einigen dieser Zeichnungen sah ich aber meinem Vater ähnlich, den Großmann nicht gekannt hat. Und das ist ein entschiedenes Zeichen von Begabung, denn es beweist, daß ein wesentlicher Zug intuitiv erfaßt worden war. Die einzige Bildniszeichnung, die man gelten lassen kann, entstand erst nach meiner Abreise; es ist eine Zeichnung, auf Grund der vorhergegangenen Versuche, aus dem Gedächtnis, aus der Vorstellung. Das alles ist bezeichnend. Es beweist, daß die Arbeitsweise geistig ist, daß sie, so unsicher sie auch oft daneben haut, gestaltend vorgeht.

Großmann will also eine Gesamtvorstellung vom Menschen zeichnen. Diese Vorstellung entsteht zum Teil zwar aus dem, was der Künstler von seinem Modell weiß, zum größten Teil aber, indem der Zeichner abwartend dasitzt und die Erscheinung auf sich wirken läßt. Er sitzt wie mit gelösten Gliedern und abgeschirrtem Willen da und empfängt vom Objekt Anstoß und Form. Aber er empfängt beides zugleich auch vom Subjekt. Denn auch dieses wirkt schon auf die Vorstellung im Augenblick wo sie entsteht. Nun wohnen in Großmann viele kleine Speiteufelchen, die gern höhnische Grimassen schneiden und faulschnauzige Anmerkungen machen. So gerät seine Vorstellung wie von selbst ins Kritische und weiterhin ins Karikaturistische. Doch sind Großmanns Bildniszeichnungen nicht Karikaturen im Sinne der Blätter von Gulbransson; es sind Bildnisse mit karikaturistischen Zügen fast wider Willen. Der Zeichner will nicht übertreiben, er sieht übertrieben, er will nicht kritisieren, „es" kritisiert in ihm, er will die lautere

R. GROSSMANN, BILDNISZEICHNUNG GUSTAV KIRSTEIN

Digitized by Google

R. GROSSMANN, BILDNISZEICHNUNG EMIL JANNINGS

Wahrheit sagen, diese aber wird in seinem Munde boshaft und witzig. In Großmanns Wahrheit ist Allotria; doch bleibt sie auch so noch Wahrheit: ergründend und Wesentliches gestaltend. Es fallen viele Blätter beim Zeichnen in den Papierkorb, bevor eines befriedigt. Dieses ist dann aber auch — manchmal — sehr künstlerisch. Es ist knapp, nach einer Seite erschöpfend und schlagend als Umriß einer Menschlichkeit. Und gewinnt dadurch den Wert eines Zeitdokumentes.

Die Arbeitsweise erklärt auch die Technik. Der Stift scheint die Formen auf dem Papier zu suchen, er tastet nach, was in der Vorstellung, was im Eindruck wesentlich und was unwesentlich ist, er sucht wie spielend, mit unsicherer Sicherheit die entscheidenden Punkte. So entsteht eine Form aus lauter Akzenten. Sie rundet sich nicht reinlich plastisch oder sauber kalligraphisch. Sie ist nirgends konventionell. Im Handschriftlichen dieser Form ist ein eigener Charme, weil die Hand den Regungen des Geistes getreulich folgt, und weil dieser Geist Charme hat. Der Geist aber ist anmutig, weil

Digitized by Google

Großmann in all seiner Lust am Boshaften ein kindlicher Mensch ist – und sich nicht schämt es zu sein.

Neuerdings ist Großmann durch Deutschland gereist, um Männer der Öffentlichkeit zu zeichnen. Von den besonders gut geglückten Zeichnungen zeigen wir einige Proben. Ob die Dargestellten sich in ihren Bildniszeichnungen wieder erkannt oder gerne erkannt haben ist zweifelhaft. Es bedarf eines Geistes, der der Selbstironie fähig ist, um sich Großmann als Modell auszuliefern. Er schmeichelt nicht, er verleiht den Köpfen nicht „geistige Bedeutung", wie Lenbach es zum Entzücken der Dargestellten tat; er macht es, daß sich der Dargestellte von einer neuen Seite kennen lernt, und meistens von keiner angenehmen. Diskret ist er als Bildniszeichner nicht. Ihn juckt das Fell, berühmte Zeitgenossen mit harmloser Miene zu blamieren. Niemals aber gibt er der Versuchung leichtsinnig nach, es als populärer Karikaturist oder es gar auf Kosten der Wahrheit zu tun. Auch die kleinen Speiteufelchen stehen im Dienste eines Auges, das mit aller Kraft die Natur und das Leben will. Und da die Hand gestaltet, was das Auge sieht, so erscheinen Großmanns Bildniszeichnungen inspiriert. Sie gehören zu den lebendigsten und stärksten Talentäußerungen unserer Tage.

R. GROSSMANN, BILDNISZEICHNUNG JUL. MEIER-GRAEFE

Digitized by Google

EMIL ORLIK, EIN STÜCK WÜSTE. KREIDEZEICHNUNG

ÜBER EMIL ORLIK

VON

JULIUS ELIAS

Ich habe mir vorgenommen, hier einige moderne Graphiker zu schildern, oder richtiger: Glossen über ihr Wesen und Wirken zu schreiben und beginne mit Emil Orlik. Das hat seine gute Raison: denn nicht will ich aussagen über Maler, die auch Graphiker sind, sondern über Künstler, die durch die Natur zu Graphikern geschaffen wurden. Denen in die Wiege gelegt wurde, zu schreiben und zu schreiben, wie sie sehen und fühlen. Bei denen die Technik des Schreibens schöpferisch wurde, weil sie an sich etwas Geistiges und Vergeistigtes ist und angeboren sein muß.

Emil Orlik fühlt sich mit einigem Recht schikaniert, daß man ihn mit den Benennungen: der „Vielgewanderte", der „Vielversuchte" usw. abtut, mit Worten, die, wie er meint, am Kern seines Wesens vorbeirutschen. Er möchte sich viel eher einen „Lernenden" nennen und niemals etwas anderes sein, auch wenn das Schicksal ihm ein Hokusaialter schenken sollte. Zu solchem Ehrentitel glaubt er sich durch die Handwerkstüchtigkeit prädestiniert, die er früh bei gediegenen Meistern erworben und dauernd vermehrt hat, nach dem Leitsatz des Ingres: „Und habt ihr für tausend

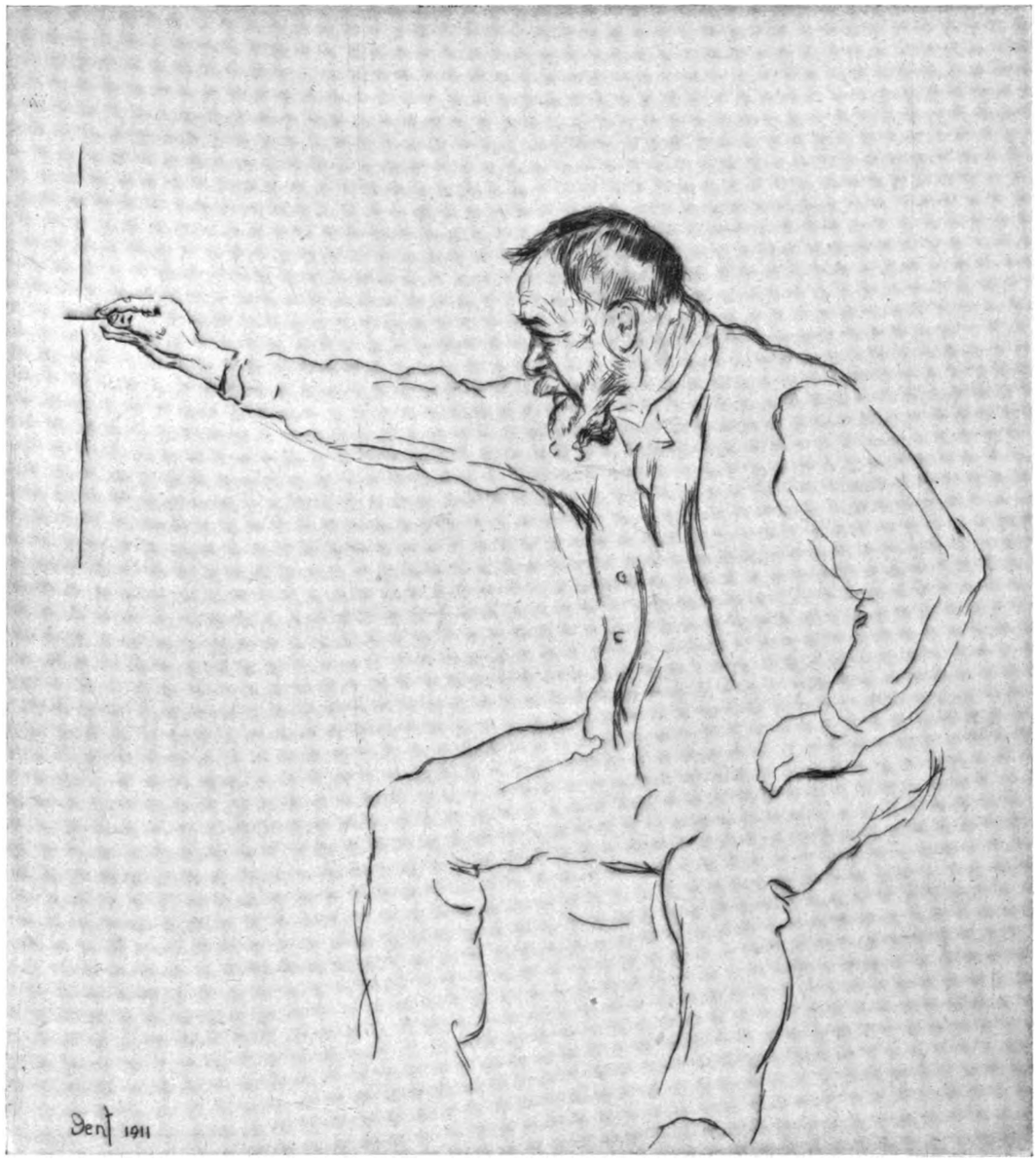
Digitized by Google

EMIL ORLIK, JULIANE GRAFIN ZU RANTZAU. RADIERUNG

Francs Handwerk und könnt für fünf Centimes hinzuerwerben, so versäumt es nicht". Orlik war sein Leben lang neugierig auf andere und neugierig auf sich selbst, wie er den Handgriff und die Anschauungsmethode anderer seiner eigenen Wesenheit individuell einverleiben könnte. Er ist durch die Welt gerannt, äußerlich ruhelos, innerlich gefaßt, und jedes künstlerische Gelüst ergriff er bei den Haaren.

Bis er zu den Japanern kam, die ihn auf einen hohen Berg führten, um ihm alle Herrlichkeiten der Welt zu zeigen. Dies war sein größtes malerisches Erlebnis. Ich sage: malerisches, denn so richtig Graphiker, vor allem Radierer, kann nur sein, wer ein Maler, das heißt auf eine malerische Sehweise eingestellt ist. Es müssen Bildgedanken, farbige Sensationen sein, für die der Künstler, wie im Spiel, wie zu seiner Entspannung einen graphischen Niederschlag erstrebt. Darum auch suchte Orlik die Länder des Aufgangs, Licht und Farbe, mit der Seele, — und nicht bloß aus dem akademischen Bestreben, den kunstpfiffigen Söhnen Japans hinter das mysteriöse Farbendruck-Handwerk zu kommen. Bei Orlik steht der inspirierte Wanderer oder Promeneur vor dem traditionsseligen Techniker; die Begierde neuer menschlicher Erfahrungen vor dem Trieb der Fachentwicklung; die Phantasie der Formenbildung vor der prosaischen Bereicherung der Mittel, des Stoffes Herr zu werden; der Abenteurersinn vor der bürger-

Digitized by Google



EMIL ORLIK, FERDINAND HODLER BEI DER ARBEIT. RADIERUNG

lichen Berufsemsigkeit. Slevogt träumte seinen Traum des Ostens in flammenden Bildern zu Ende und brachte die impressionistische Malerei, Orlik aber brachte, in demselben Ägypten, die impressionistische Zeichnung auf einen Höhepunkt. Und jeder entdeckte auf seine Weise eine Poesie des Lichtes und der Formen.

Kein Buch, keine Kunstlehre, hat diesen Orlik in die Ferne getrieben, sondern der Instinkt des Eigenbrötlers. Denn auch dies ist entscheidend: Orlik ist immer allein gereist. Sozusagen ins Blaue. Sprachlich wohlgerüstet und von der Natur mit einem starken geistigen Anpassungsvermögen beschenkt, vermochte er dort unter den fremden, bizarren Nationen Mensch unter Menschen zu sein. In Japan begnügt er sich nicht mit dem Besuch der Holzschneider-Werkstätten; er dringt ins Innere des Landes, tief wie nur wenige Europäer, um die

Digitized by Google

EMIL ORLIK, FRAUEN IN KAIRO. RADIERUNG

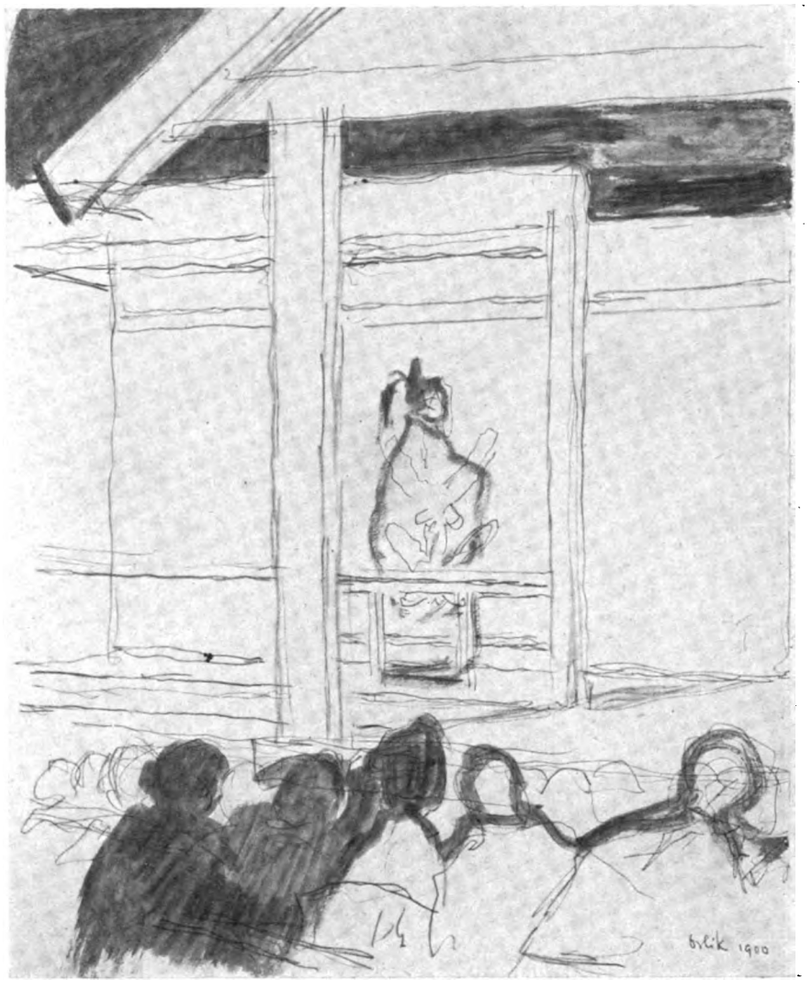
Kulturatmosphäre so intensiv wie möglich in sich aufzunehmen. In Ägypten aber wußte er vor allem die Bildscheuheit des Orientalen zu überwinden. Den Fez auf dem Kopf, konnte er wohl als Arzt gelten und, nachdem er seine Modelle, besonders die weiblichen vertraulich gemacht, unter den Arabern in den Bazaren zeichnen.

Ein freier, kecker, äußerst arbeitslustiger Lebenskünstler ist Max Orlik. Herr vieler Stile und graphischer Ausdrucksmittel (er erneuert den Holzschnitt, bekommt die Radierung in mannigfachsten Abwandlungen als gehorsames Instrument in die Hand, improvisiert, in meisterlichem Sichgehenlassen, mit der gefügigen Lithographie), Stile, die er als leichte Bürde durchs Dasein trägt, ist er in erster Reihe und von Natur Impressionist. Der Mann des crayon rapide. In das große Bilderbuch seines Lebens haben sich weich, schwebend, gewichtlos tausend Wirklichkeiten hineingeschrieben, die, ewiger Abwechselung begierig, sein modernes, d. h. vom Trieb zum Neuen erfülltes Temperament suchte: die kuriosen Länder, die sein Fuß durchstreifte, die großen und kleinen Menschen, mit denen sein geselliger und allem Gesellschaftlichen so vertrauter Sinn rasch fraternisierte, die hübschen Dinge, die das Dasein aller Nationen zieren, das schillernde Glück der Erotik, die Scheinwelt des Theaters, das seine rührige, in bedeutende Dichtung rasch sich einfühlende Hand begönnerte, die dekorative Gestaltung von Heimstätten, die die Lebensform und -führung der Bewohner geistig und sinnlich zu erhöhen strebt, die artistischen Betriebe, die sein regsamer und aufmerksamer Künstlergeist zur Förderung und dauernden Erneuerung des eigenen Handwerks zu entdecken ging. Sein Werk ist ein entzückendes und überraschendes jeu d'esprit. Schimmernde Vignette des Lebens.

Man hat Emil Orlik manchmal einen Journalisten oder Feuilletonisten genannt, um ihn mit den literarischen oder gesellschaftlichen Zusammenhängen seiner Kunst ein wenig zu reizen. Weil er immer nur die Gelegenheit beim Schopfe nahm und sich, mit seinem rosenroten Optimismus, von keiner Zweifelsucht gehemmt, den Ereignissen und Gestalten seiner Epoche behend näherte (übrigens ohne alle Sensationslust) und den Tag sich lobte. Nun, dann ist er einer der charaktervollsten und

Digitized by Google

treffsichersten Feuilletonisten, die je unter den freigestaltenden Malern erstanden sind, und die Abbilder, die er von unserer Welt und unserer Zeit geschaffen hat, werden in die Kulturgeschichte eingehen. „Je veux faire l'image", hat ein Größerer vor Orlik gesagt. Aber sicher werden sie auch in irgend einer Art der Kunstgeschichte angehören,



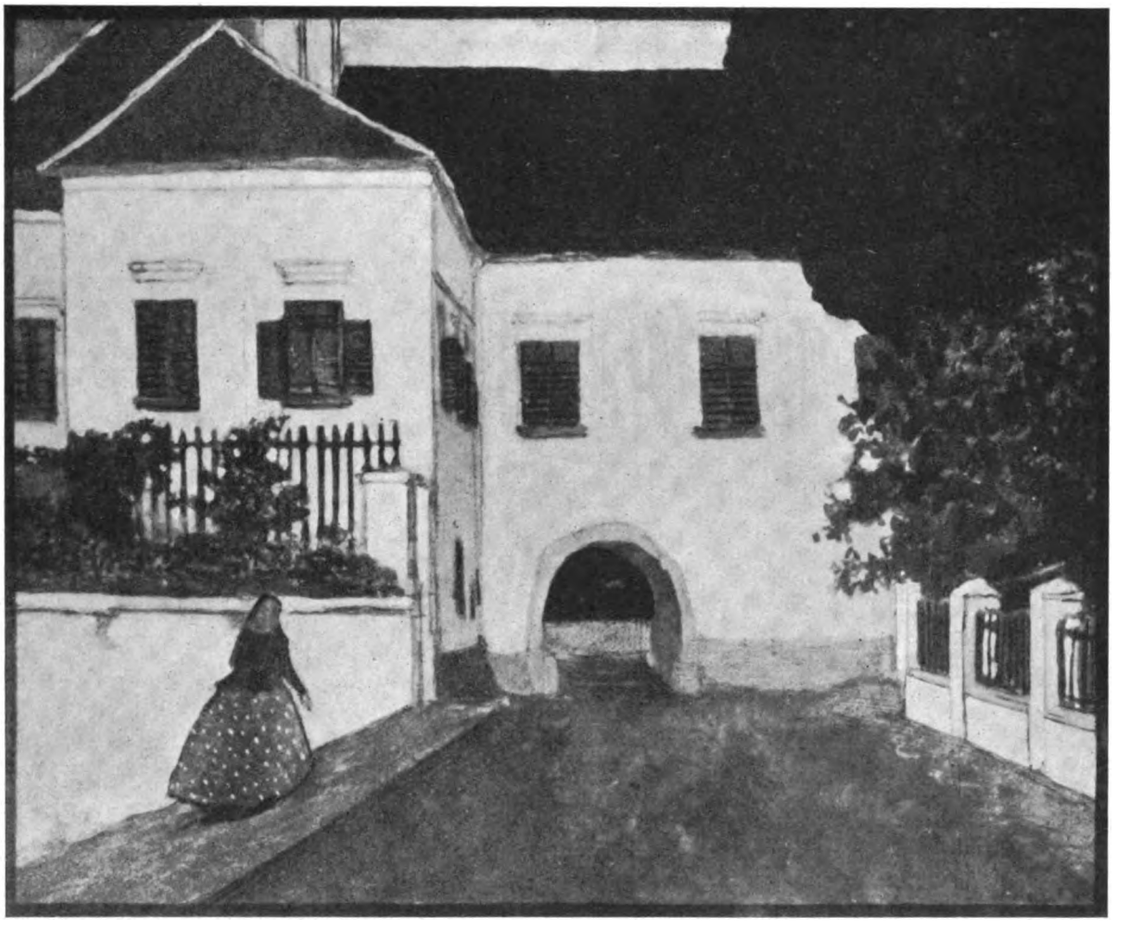
EMIL ORLIK, NO-THEATER (KYOTO). BLEISTIFT UND TUSCHE

diese pulsierenden, mit lebendigstem Auge und munterstem Herzen geschaffenen Abbilder.

Wo immer Orlik war und sah, in welchen Begebnissen er auch mitschwamm, — am meisten hat ihn stets der Mensch interessiert. Das ist schon in der Heimat so gewesen, als er jung war und sich als Kunstadept vorwärts tastete. Er übte alle Zeichnung sozusagen auf materialistischer Grundlage: er umriß die Menschen seiner nächsten Nähe: die Mutter, die Geschwister, die originellen Insassen seiner väterlichen Schneiderwerkstatt. Und er zeichnete in scharfen Liniengefügen, in denen alle Abstraktion von einer sehr natürlichen Auffassung und Charakteristik verschluckt wurde, böhmische Leute, zeichnete sie mit jener blutwarmen Affinität, die die menschliche Kreatur aus ihrem Erdreich wachsen läßt und wieder ans Erdreich bindet. So kommt es, daß Orlik recht eigentlich erst im Porträt Entdecker und Gestalter wird; im Porträt, wo die erfindende Phantasie und die kunstgewerbliche Initiative nichts zu suchen haben. Das Porträt ist der Prüfstein für die Ehrlichkeit, Reinheit und Unabhängigkeit eines Künstlers. Das

Digitized by Google

Porträt pflegt einzusetzen, wenn das Schaffen eines Künstlers von allzugroßer Fertigkeit, von Wiederholung, von Entkräftung bedroht ist. Das Porträt hat eine höchst kurative Macht. Ein kluger Franzose sagt: „Nichts kann einen Maler so wie das Porträt von der akademischen Krankheit heilen." Hinzukommt bei Orlik das besondere Talent für die Wertung der Menschen. In seinen besten Stunden ist er ein bedeutender Psychologe. Nicht wie etwa Liebermann kommt er zur Charakterdarstellung durch die Intuition, sondern durch ein beschwingtes, unermüdliches Studium des Modells. Eine gewaltige Masse von schwärmenden Skizzen geht voraus, bis sich alle Beobachtungen zur starken Zeichnung oder zum unerschütterlichen Bilddruck kondensiert haben. Gern wählt Orlik das vergrößernde Verfahren der Karikatur, um durch eine leise und langsame Vergrößerung oder Reduktion der Einzelzüge zu einem Extrakt der Wirklichkeit zu gelangen. Von den Großen, mit denen er gewandelt und gelebt: den Mahler, Hodler, Hauptmann, hat Orlik vollkommene Destillate ihres Wesens gewonnen; Orliks eigenes Porträt ist ergreifende Selbstanatomie. Bei aller Ritterlichkeit, mit denen er den Frauen begegnet, hat er doch die Rolle des Entlarvers nicht preisgegeben, und mancherlei kleine Teufeleien sind vor allem in seine Bildnisse von Schauspielerinnen hineingeschlüpft. Aller Witz aber, aller subjektiver Ergründungseifer, alle Lust an persönlichen Sensationen schwieg vor der ausdruckschweren Aufgabe, die Bilder vergangener genialer Menschen zu rekonstruieren: die Mensch-Gestalt eines Michelangelo, eines Bach, eines Kant. Hier leistete Orlik das höchste Maß von Visions-



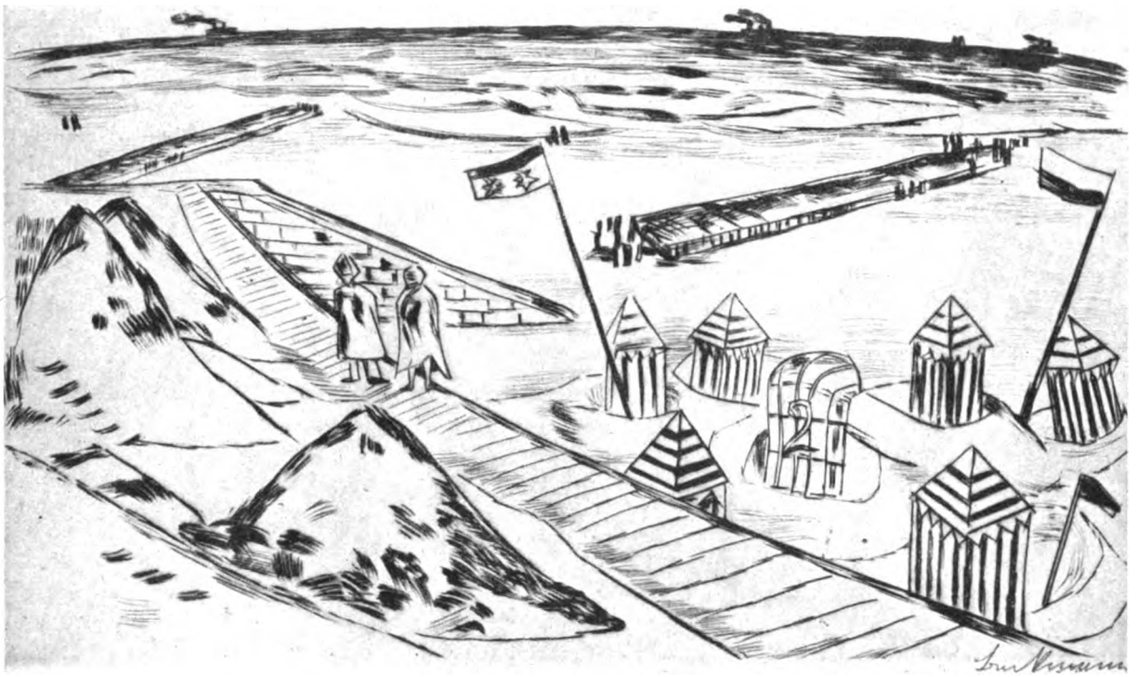
EMIL ORLIK, SCHLOSS IN BÖHMEN

Digitized by Google

fähigkeit, das ihm gegeben ist. Hier, bei einem fast philologischen Vorgehen in der Wertung und Abwägung überlieferter graphischer wie literarischer Zeugnisse, kam ihm seine zeichnerische Erfahrung und Besessenheit zustatten, — aber es gehört mehr als Sitzfleisch dazu, um so einleuchtende Menschenbilder, jene Gewalt der Gestalt, und nicht Phantome zu schaffen. Diese Porträts sind innerlich gesehen und erlebt, gleichsam aus einer anderen Dimension in klare Gegenwart übersetzt, sind von einer vollkommenen Verschmelzung des Diesseitigen und Jenseitigen. — Im Arbeitsraum der Käte Kollwitz, die sich auf solche Dinge versteht, hängt als einziges Bild die Michelangelo-Radierung Orliks. Sie sagte mir, von schwerer Krankheit genesen, in diesen Tagen: „Das da ist schön und für mich eine Beglückung . . ." Weiter läßt sich das graphische Vermögen nicht treiben und auch nicht die menschliche Annäherung eines Künstlers an das Modell seiner Wahl. Dies Porträt ist monumental und doch ganz unpathetisch.

EMIL ORLIK, ÄGYPTEN. PINSELZEICHNUNG

Digitized by Google



MAX BECKMANN, STRAND. RADIERUNG

MIT ERLAUBNIS VON R. PIPER & CO., VERLAG, MÜNCHEN

KUNSTSCHUTZ IN RUSSLAND

Im Verlag L. D. Frenkel, Berlin, ist in diesen Wochen ein Sammelwerk „Das heutige Rußland" erschienen. Es ist darin ein Aufsatz des Direktors und Konservators der Tretjakowgalerie in Moskau Professor Grabarj über den Schutz der Kunst- und Altertumsdenkmale in Rußland enthalten, der in einer wohltätig sachlichen Weise Auskunft über die Arbeit des Kunstschutzes während der republikanischen Regierung in Rußland gibt. Die Ausführungen werden von Kennern der Verhältnisse bestätigt, und sind interessant genug, um sie hier in einem ganz kurzen Auszug mitzuteilen.

Das vorrevolutionäre Rußland hat für den Schutz der Kunstdenkmale wenig getan. Im Gegenteil, es ist gegen den vorhandenen Besitz in einer blinden und pietätlosen Weise oft gewütet worden. Was Gutes geleistet worden ist, kommt auf das Konto einzelner kunstfreundlicher Gouverneure oder Bischöfe, die die Macht hatten, die Kunstdenkmale ihres Gebietes zu schützen. Die Budgets der Museen (der Eremitage, des russischen Museums, der Galerie Tretjakow, des historischen Museums, des Museums Rumjanzew usw.) waren so bescheiden, daß wesentliche Ankäufe überhaupt nicht gemacht werden konnten.

Nach der Revolution wurde bei dem Volkskommissariat eine besondere Abteilung für „Museumsangelegenheiten und für den Schutz der Kunst- und Altertumsdenkmale" eingerichtet. Diese Abteilung besteht aus drei Gruppen: Museen, Denkmalspflege und wissenschaftliche Forschung. Die Aufgabe war zuerst das allerorts Bedrohte zu retten, das Gestohlene wieder herbeizuschaffen und den Besitz der zum Staatseigentum gewordenen Schlösser, der Kirchen und Klöster zu sichern, zu inventarisieren und zu ordnen. Grabarj selbst hat mit einem Stab von Helfern die Arbeit übernommen. Es scheint, als wenn diese Tätigkeit der Registrierung des vorhandenen Kunstbesitzes gründlich und übersichtlich vorgenommen worden ist, so daß es einerseits nun möglich ist, auf Grund eines Dekrets, über den Besitzwechsel und über die Ausfuhr von Kunstwerken zu wachen, und andrerseits die Werke zu verteilen und verschiedenen Museen (auch neu gegründeten sogenannten „Herrenhausmuseen") zuzuführen.

Eine „Abteilung für Museumsangelegenheiten und den Schutz der Kunst- und Altertumsdenkmale" hat ihren Sitz in Moskau, doch befindet sich auch in Petersburg eine selbständig arbeitende Abteilung. Das ist nötig, weil die Verhältnisse in Moskau und Petersburg ganz verschieden sind.

Digitized by Google

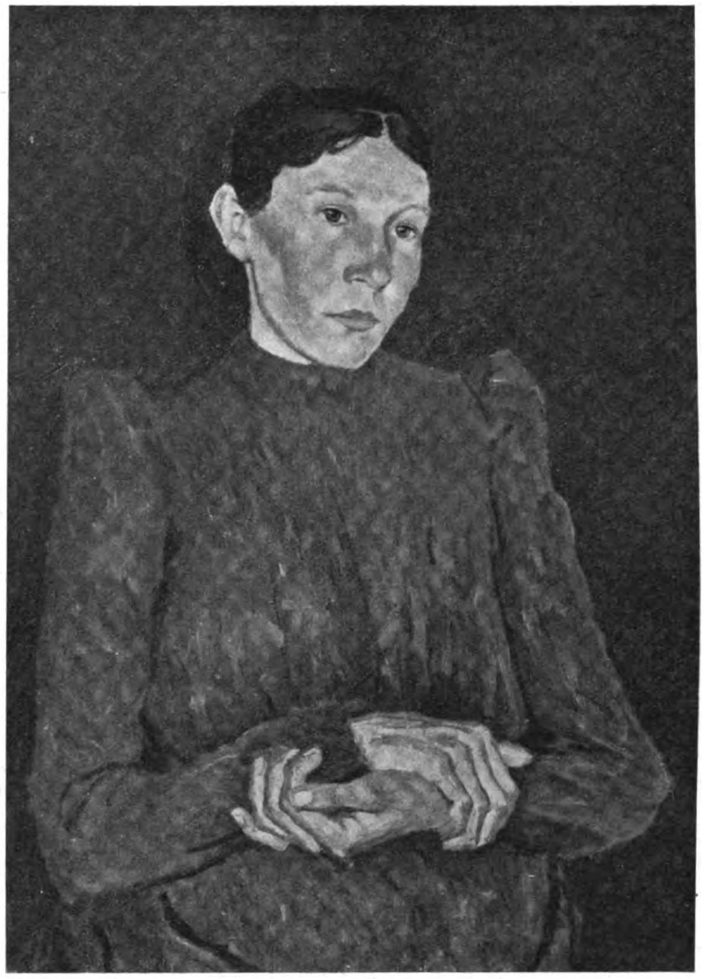
Petersburg ist reich an Gebäuden, die für Museumszwecke geeignet sind, Moskau aber ist arm daran und leidet zudem unter einer großen Wohnungsnot. Zudem ist Petersburg viel reicher an alten Kunstwerken. Im besonderen scheint sich die Eremitage gewaltig vergrößert zu haben. Dieses Museum hat lange Reihen neuer Räume eingerichtet und der alten Kunst auch eine Sammlung von Kunstwerken des neunzehnten Jahrhunderts hinzugefügt. Die Tretjakowgalerie in Moskau leidet sehr unter Raummangel. Um so mehr als die Revolution den Bestand außerordentlich vermehrt hat. Diese Galerie hat in den letzten drei Jahren sieben Ausstellungen veranstaltet. Die Bildergalerie des Rumjanzewmuseums hat zwei Abteilungen — eine russische und eine ausländische. Die erste wird an die Tretjakowgalerie übergehen, die zweite, seine Sammlung alter Meister, bildet ein selbständiges Museum alter westlicher Malerei. Für diese sind Räume bisher noch nicht vorhanden.

Daneben sind viele Schloßmuseen eingerichtet worden. Historisch getreu wiederhergestellt worden ist zum Beispiel der Stroganowpalazzo, das Schloß in Pawlowsk, das Gatschinaschloß, das Schloß Olgowo und andere. Neu eingerichtet ist unter anderem auch ein Museum für asiatische Kunst.

Die Privatmuseen, die schon vor der Revolution bestanden, und verstaatlicht worden sind, kommen hinzu: die Sammlung S. I. Schtschkukin, die Sammlung Morosow, die Sammlung Ostronchow, die Sammlung D. I. Schtschukin und die Porzellansammlung A. W. Morosow.

Neben den Zentralmuseen in Petersburg und Moskau gewinnen die Provinzmuseen an Bedeutung. Früher waren es ziemlich klägliche Erscheinungen. Es scheint aber als ob zu ihren Gunsten aus Kirchen und Schlössern so vieles übernommen worden ist, daß sie sich nicht nur quantitativ sondern auch qualitativ zu füllen beginnen. Wie weit die gewaltsamen Requisitionen gegangen sind, läßt sich nicht feststellen: es scheint aber sicher, daß die Provinzmuseen manches künstlerische Gut vor der Vernichtung während der Schreckenszeit bewahrt haben.

Die Wiederherstellung der Kunstdenkmale ist vor allem den zerstörten Teilen des Moskauer Kremls zugute gekommen. Dabei sind zugleich umfangreiche Restaurationsarbeiten vorgenommen worden. Welchen Wert sie haben, wird sich erst später feststellen lassen. Ferner sind drei Studienkommissionen auf Reisen geschickt worden, um das zu bearbeitende Material, das in Rußland zum Teil ganz unbekannt und meist verstreut ist, kennen zu lernen und um Unterlagen für die Restaurierungsarbeiten zu sammeln.



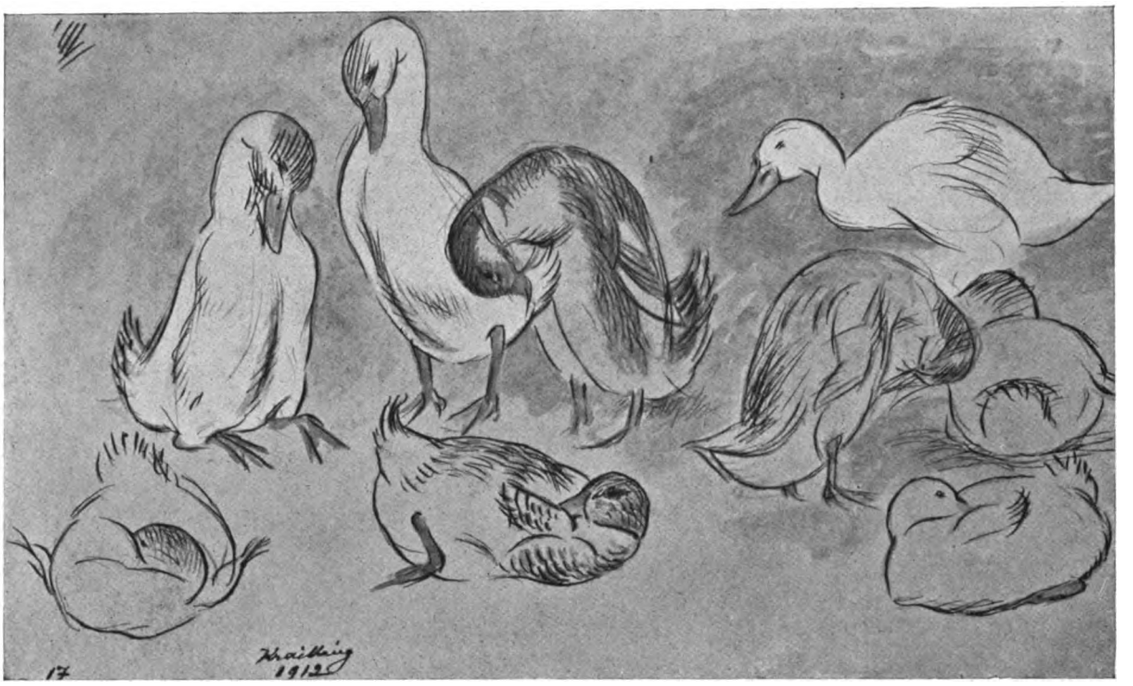
MAX BECKMANN, FRAU PAGEL

MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG J. B. NEUMANN, BERLIN

Grabarj schließt seine Ausführungen mit diesen Worten, die nach allem, was er mitteilt, nicht zu übertreiben scheinen:

„Man muß gestehen, daß die Handvoll Menschen, die von Anfang an den Kern der Museumsabteilung bildete, auch heute noch ihre Tätigkeit mit nie erlöschendem Eifer fortsetzt und unbedingt zu den wirklichen Helden der Arbeit gezählt werden muß. Weder persönliche Entsagungen, noch rein sachliche Schwierigkeiten, die zeitweise ungeheuerlich waren, vermochten es, ihnen ihr Pflichtbewußtsein, ihren Eifer und den Glauben an ihre gute Sache zu rauben."

Digitized by Google



ADOLF OBERLANDER, ENTEN. STUDIE

ADOLF OBERLÄNDER †

Mit Adolf Oberländer, der achtundsiebenzigjährig in München gestorben ist, hat die neuere deutsche Kunst einen ihrer besten Zeichner und einen vortrefflichen Maler verloren. Einen Künstler, der noch aus der heroischen Zeit stammte und dessen Lebenswerk in aller Anspruchslosigkeit jenen Zug von Klassizität aufweist, der den Arbeiten eine lange Dauer verbürgt. Um die Persönlichkeit und die Begabung bei dieser Gelegenheit zu würdigen, können wir nichts besseres tun, als einige Sätze aus einem Aufsatz wiederholen, den Carl Voll, der Vollblutmünchner, im Jahre 1913 für „Kunst und Künstler" geschrieben und worin er seiner Liebe beredt Ausdruck gegeben hat.

„Oberländer stammt aus Regensburg .... er ist 1845 geboren. Im wesentlichen und nach seiner ganzen großen Künstlernatur und menschlichen Kultur gehört er München an. Dort hat er als junger Novize gelernt, und dort hat er als reifer Mann die Fülle seiner Werke geschaffen. Er wollte Maler werden und kam 1865 zu Piloty ins Atelier, nachdem er vorher bei Professor Anschütz gewesen war. Er hat sich aber schon frühzeitig mit den »Fliegenden Blättern« in Verbindung gesetzt. (1863 machte er die ersten Zeichnungen für den bei Braun & Schneider erschienenen »Jugendfreund«, und im selben Jahr begann er seine Tätigkeit als Zeichner der »Fliegenden Blätter« in der Nummer 960.) Die Malerei hat er freilich nicht ganz aufgegeben, er hat sich ihr sogar in späteren Jahren wieder mit besonderer Freude hingegeben; für seine Entwicklung entscheidend ist jedoch die Tätigkeit für die »Fliegenden Blätter« geblieben ..."

„Ganz lernt man Oberländer freilich erst kennen, wenn man auch die Münchener Bilderbogen mit heranzieht. Er hat seit 1869 deren dreiundvierzig gezeichnet, darunter die letzte Nummer dieses für die Deutsche Graphik so wichtigen Unternehmens ... Diese Bilderbogen sind fast lauter Originalwerke, die Oberländer eigens gezeichnet hat, während die Bilderbogen von Wilhelm Busch vorher in den »Fliegenden Blättern« erschienen waren. Das ist ein bemerkenswerter Unterschied. Oberländer ist der Künstler der bedeutenden Komposition und der weit ausgreifenden Bewegung. Was er macht, ist alles in einer poetischen Übertreibung der Wirklichkeit gegeben: deswegen kommt das große Format der Bilderbogen seinem Stil mehr entgegen als das kleinere der »Fliegenden Blätter«."

„Man kann hören und lesen, daß Oberländer in die für große Kunst ungünstige Zeit der Biedermeierei gehöre, daß das Wunderliche und Verschnörkelte eines altväterischen Humors seinen Werken für uns viel von der Wirksamkeit

Digitized by Google

ADOLF OBERLÄNDER, AMORS SIEG

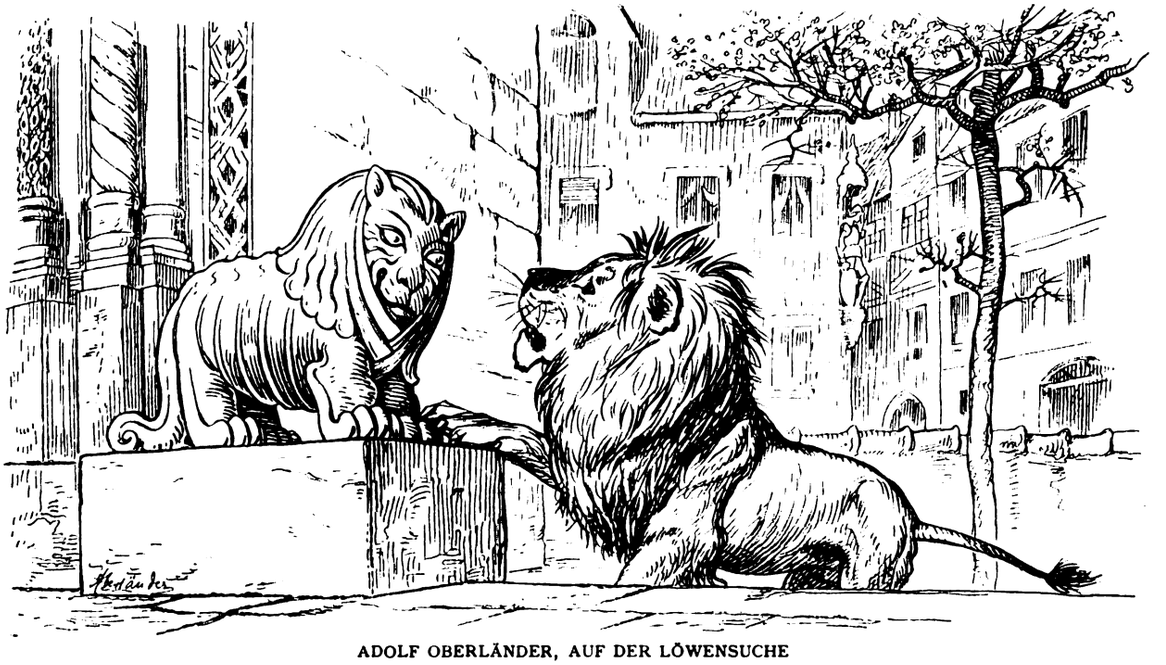
Digitized by Google

nehme, die diese Zeichnungen einst gehabt hätten, es sei schließlich viel von ihnen veraltet, wie bei Spitzweg. Das ist eine falsche Zuweisung. Mit Biedermeierei hat Oberländer nichts zu tun . . . Man beurteilt überhaupt Oberländer nicht richtig, wenn man den Humor als das Wesentliche seines Stils ansieht. Er gehört zwar, wie Daumier, zu den Illustratoren, die durch Schärfe der Zeichnung, groteske Übertreibung der Formen, auch durch launig erfundene Kontraste viel Humor entfalten, aber das ist für ihn, wie eben auch für Daumier, nur eine Nebensache. Wenn man mit einem früher viel gebrauchten Wort seine Art charakterisieren soll, so geschieht es wohl am besten damit, daß man sagt, er habe nach dem großen Strich gestrebt. Er selbst pflegte sich über die lustig zu machen, die bei seinen Zeichnungen von Witz sprachen . . ."

„Wenn wir einmal seinen Werken gegenüber die nötige zeitliche Distanz haben werden, dann wird sich wohl ergeben, daß er mit seinem stets feinfühligen Strich, mit seinem dem Publikum so gut wie unbekannten, außerordentlich ehrlichen Naturstudien und mit dem ernsten künstlerischen Charakter seines Stils ein wichtiger Vorläufer der heutigen Illustration gewesen ist, die sich allerdings so gibt, als ob sie mit ihm nichts gemeinsam haben könnte, der so lange Zeit hindurch der Hauptmeister der Deutschen Illustration gewesen ist, nicht nur der »Fliegenden Blätter«".

Über den Maler Oberländer hat Carl Voll bei dieser Gelegenheit nicht gesprochen. Doch wäre auch über diesen manches zu sagen, was noch kaum gesagt worden ist, obwohl die Berliner Sezession nicht zuletzt auch den Maler meinte, als sie bei ihrer Gründung Oberländer zu ihrem Ehrenmitglied machte. Wir behalten uns vor über die Bilder nächstens einmal ausführlicher zu sprechen. Heute schließen wir mit einer Notiz über zwei Bilder Oberländers, die Emil Heilbut im Jahre 1904 in einem Ausstellungsbericht geschrieben hat und die aufschlußreich für die Malweise des Künstlers überhaupt ist:

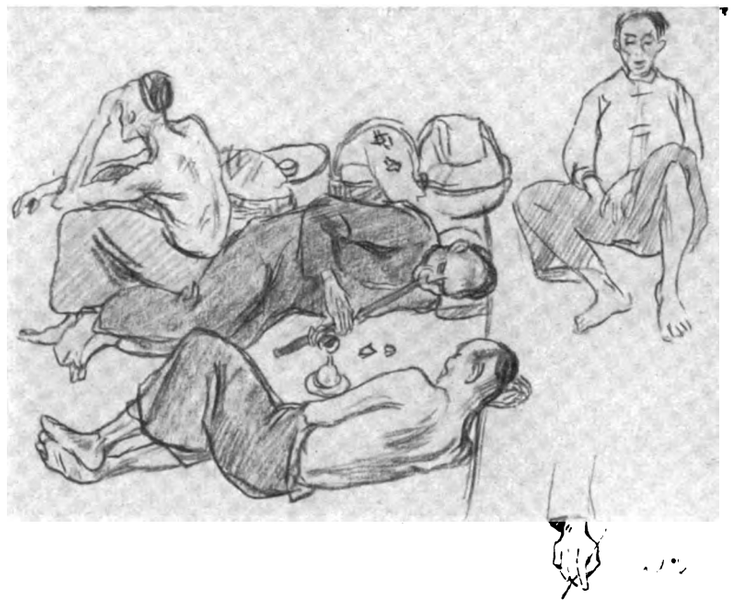
„Ein »Clou« der Deutschen Abteilung ist die Wand mit den Oberländers. Wir sind hier im Gefilde der Klassizität. Namentlich das Bild mit den Schweinen ist von einer unglaublichen Schönheit. Mit bescheidensten Mitteln ist es überaus expressiv; wundervoll gezeichnet, mit einer Kunst, die alle Teile beherrscht. Auch das Landschaftliche auf allen diesen Bildern Oberländers ist entzückend. Grüne Blätter und zarte Zweige mit einem flüssigsten Pinsel gezeichnet und mit Wohllaut gemalt. In dem Bilde von Amors Sieg ist der Sohn der Venus ein lebensvoller Knabe voll Schalkheit. Wundervoll ist der Löwe gezähmt, »frisiert«, im Ausdruck unvergleichlich. Subtil ist Oberländers Malweise, nicht kleinlich; voller Ausdruck ist sie, niemals übertrieben."



ADOLF OBERLÄNDER, AUF DER LÖWENSUCHE

AUS DEN „FLIEGENDEN BLÄTTERN"

Digitized by Google



EMIL ORLIK, OPIUMRAUCHER (SHANGHAI). FARBIGE ZEICHNUNG

UNSTAUSSTELLUNGEN

POTSDAMER KUNST-SOMMER 1923

Glasmalerei und Mosaik

Dem vor zwei Jahren gefaßten Plan, alljährlich im Sommer in den merkwürdigen Räumen der Orangerie (im Park von Sanssouci) eindrucksvolle Kunstausstellungen zu veranstalten, haben sich die Potsdamer Veranstalter nicht gewachsen gezeigt. Die erste Ausstellung war vortrefflich und ließ gutes erwarten. Die zweite war eine lokale Angelegenheit. Die Ausstellung dieses Jahres, die moderner Glasmalerei und Mosaikkunst gewidmet ist, erweist sich grundsätzlich als ein Mißgriff.

Die Frage ist: gibt es überhaupt eine moderne Kunst der Glasmalerei und des Mosaiks? Die Antwort lautet: es gibt in Deutschland — und allein in Deutschland — eine Firma, die rühmenswert geleitet wird, deren Inhaber die ehrwürdigen alten Techniken mit einem gewissen Handwerksingenium erneuert und in mühsamer Arbeit einen Kreis von Gehilfen erzogen haben, die mit schönem Verantwortlichkeitsgefühl sodann einigen unserer stärksten Talente Aufträge für Kartons gegeben haben, ihnen so neue Arbeitsgebiete erschließend, und die sich nun anschicken für die in ernster, energischer Arbeit gewonnenen Ergebnisse das Ausland zu interessieren. Aber es gibt nur diese eine Firma, sie allein ist Trägerin der Idee und der Ausführung — trotz Melchior Lechters Glasfenster; wenn sie nicht wäre, so gäbe es kaum moderne Glasmalerei und überhaupt nicht moderne Mosaiken. Das macht der Firma Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff, Ehre; aber es beweist auch, daß es sich um ein Unternehmen handelt, hinter dem ein lebendiges Zeitbedürfnis nicht steht. Wo Zeitbedürfnisse sprechen, da ist auch Konkurrenz. Die Zeit ist es zufrieden, daß ihr anregende, zum Teil schöne Arbeiten in Glas und Mosaik geboten werden und sie benutzt sie gern; ein tieferes seelisches Bedürfnis nach einer Erneuerung herrscht aber nicht in der Kirche, nicht in der Baukunst und nicht in der Malerei. Das Kirchliche ist nirgends — weder im Protestantismus noch im Katholizismus — raumhaft gestaltend, die Baukunst unserer Tage ist nirgends in lebendiger Weise sakral, und die Malerei ergreift in ihrem dekorativen Drang diese dargebotene Gelegenheit nur, wie sie andere Gelegenheiten ergreift. Selbst jener Teil des Expressionismus, der eine Renaissance der kirchlichen Kunst anstrebt, hat mit breiteren religiösen Bedürfnissen nichts zu tun, er bewegt sich nur in einer besonderen Form des Artistischen.

So liegen die Dinge. Die Veranstalter der „Potsdamer Kunstsommer" hätten sich darüber klar sein müssen, bevor sie den Plan dieser Ausstellung faßten. Sie sind es nicht

Digitized by Google

gewesen, haben die Orangerie einer Kunst eingeräumt, die im tieferen Sinne keine ist und sein kann, und sie haben den schönen Ausstellungsraum sozusagen juryfrei einer Firma zur Verfügung gestellt, die zwar bedeutende Verdienste hat und sehr gewissenhaft ist, die aber naturgemäß von den eigenen Interessen aus denkt. Eine Kunstausstellung großen Stils kann so nicht gemacht werden. Denn jede gute Kunstausstellung soll zeigen, in welcher Weise das ganze Volk gewissermaßen zu sich selbst spricht.

Aus denselben Gründen hat das preußische Kultusministerium Unrecht gehabt, sich für das Zustandekommen dieser Ausstellung stark einzusetzen. Es war falsch, die Veranstaltung mit einer Rede eines namhaften Ministerialbeamten zu eröffnen und sogar den Reichspräsidenten zu bemühen. Die Staatsbehörden sollten sich rarer machen; ihr Prestige wirkt sonst eines Tages überhaupt nicht mehr. Sie sollten Urteil genug haben, zu unterscheiden und Mut genug dadurch, daß sie erscheinen oder wegbleiben, in mittelbarer Weise öffentlich die Veranstaltungen zu werten.

Dieses vorausgeschickt ist mit großer Anerkennung von den Leistungen der Firma Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff, zu sprechen. Für die Firma gelten die Einwände nicht. Ihr ist eine glänzende Ausstellungsmöglichkeit geboten worden, und sie hat sie genutzt. Das war ihr gutes Recht. Ihr war die Gelegenheit willkommen, öffentlich einmal in voller Breite Rechenschaft über jahrzehntelange Arbeit abzulegen, sie hat kein Opfer gescheut, hat mit starkem Verantwortlichkeitsgefühl auch hier gearbeitet und taktvoll vermieden, reklamehaft hervorzutreten. Man erkennt in den beiden Riesensälen, in denen die Glasfenster, Mosaiken und Kartons wirkungsvoll aufgestellt sind, was die zielsichere Arbeit tüchtiger Männer selbst dürrem Boden abringen kann und wie stark eine Reihe unserer begabtesten Maler der Firma für Aufträge, Experimentiermöglichkeiten und Arbeitsgelegenheiten verpflichtet ist. Die Glasfenster und Mosaiken von Thorn-Prikker, Pechstein, Cesar Klein, Harald Bengen, Seewald, Carl Casper, Schmidt-Rottluff, Röhricht und anderen, von denen wenigstens einige Proben ausgestellt werden konnten, sind — mit dem oben gegebenen grundsätzlichen Vorbehalt — Arbeiten, zu denen sich Kunst und Handwerk in einer charaktervollen Weise zusammengefunden haben. Viele der Glasfenster und Mosaikbilder, die die Firma im Laufe der Jahre angefertigt hat, sind hier schon besprochen worden, als sie entstanden. Auch von den schönen Kopien nach frühchristlichen Mosaiken war hier bereits die Rede. Neu sind Proben von Mosaiken aus dem „Goldenen Saal" des Stockholmer Rathauses, deren Kartons der schwedische Maler Forseth gezeichnet hat. Dieser große Auftrag weist auf das Interesse des Auslandes. Der Firma ist der Erfolg, der in diesem Auftrag und in andern amerikanischen Bestellungen liegt, sehr zu gönnen, der deutschen Wirtschaft sind solche Aufträge von Nutzen, sie sprechen für deutsche Unternehmungslust und für deutsche Handwerkstüchtigkeit. Man kann sich aber doch eines peinlichen Gefühls nicht erwehren, daß für deutsche Kunst im Ausland Gebilde repräsentieren, die, bei allen ihren vorzüglichen Eigenschaften, mit einem tieferen Bedürfnis der Zeit kaum etwas zu tun haben. K. Sch.

BERLIN

Zeichnungen Berliner Karikaturisten waren bei Dr. Kreitner & Co. ausgestellt. Vor Zilles Blättern wird es deutlich, wie er von den Berliner Karikaturisten aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts herkommt und wie er sie fortsetzt. George Groß dagegen hängt mehr mit dem Kreis der Münchner Simplizissimuszeichner zusammen. Neben ihnen sind Zeichner tätig, die man Journalisten der Karikatur nennen könnte: Fritz Koch-Gotha, Paul Simmel und, der beste dieser Gruppe, Walter Trier. Leonard ahmt neuerdings Rudolf Großmann nach, er übersetzt ihn ins großstädtisch Elegante.

George Groß ist eine Klasse für sich. Aber er ist doch etwas trocken und eintönig. Eben jetzt ist ein Buch von ihm erschienen: „Abrechnung folgt". (57 politische Zeichnungen, der Malik-Verlag, Berlin.) Es verrät die Enge des Gedankenkreises, in dem Groß sich bewegt. Immer kehrt der eine Gegensatz von reich und arm, satt und hungrig, grausam und gepeinigt wieder. Solche Zeitsatiren machte Th. Th. Heine geistreicher. Er war nicht parteipolitisch befangen, er hatte, wenn nicht Humor, so doch Witz. Groß hat keinen Witz, sondern nur Schärfe und Säure. Ohne Witz aber kann die Karikatur nicht sein. Ernste Karikatur ist ein Widerspruch in sich selbst. Die Übertreibung der Form muß entweder lachen machen, oder sie muß durch Monumentalität ergreifen. Zu beidem gehört menschliche Überlegenheit. Was dem sehr begabten Groß fehlt, ist diese freie und befreiende menschliche Souveränität.

*

Eine bunte Ausstellung von Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen der Romantiker und Nazarener war in den lustigen unterirdischen Ausstellungsräumen der neuen Kunsthandlung Hugo Perls zu sehen. Viele gute Namen und manche wertvolle, interessante Arbeit! Daneben auch manches, das so nebenher läuft. Es ist etwas Seltenes, daß man, selbst in anspruchsvoller auftretenden Ausstellungen, Bilder und Zeichnungen von Blechen und David Friedrich, von Hoguet und Hosemann, von Olivier, Schwind, Steinle und Veit, von Rayski und Steffeck vereinigt findet. Hier hatte man an die zweihundert Werke eng beisammen. Und im Anschauen bildete sich der Wunsch nach einer großen schönen Ausstellung, die ebenso wie diese bei Hugo Perls heißen könnte: Nazarener und Romantiker.

KARL HAGEMEISTER

Auch von dieser Ausstellung erfuhren wir nur zufällig. Die Verwaltung der Nationalgalerie hatte uns einer Mitteilung nicht gewürdigt. Im Kaiserreich durfte man ungestraft Staatsmuseen und ihre Leiter kritisieren, in der freien Republik wird der Unbequeme gemaßregelt.

Nun: De Justibus non est disputandum!

Mit der Ausstellung von 26 Bildern großen Formats von Hagemeister im ersten Corneliussaal ist dem Künstler keine Wohltat erwiesen worden. Justis Kalkulation war so: da ist ein großer Saal, in dem kleine, intime Bilder nicht zur Geltung kommen, nehmen wir also große, dekorative. Wer hat große dekorative Bilder gemalt? Hagemeister. Und fünfundsiebzig Jahre ist er auch eben alt geworden. Also . . .

Wir geraten nicht in Gefahr, von ehrlichen Lesern miß-

Digitized by Google

verstanden zu werden, wenn wir dieser Hagemeister-Ausstellung nicht viel Geschmack abgewinnen können. In diesen Heften war vor fünfzehn Jahren von dem ganz Vereinsamten die Rede. In diesen Heften ist auch die tolle Hausse bespöttelt worden, die in grotesken Formen dann einsetzte. Wer das Feinere im Talent Hagemeisters, seinen Sinn für Stimmung, das treu Dienende seiner Frühkunst und das Geschmackvolle in späteren Arbeiten ins rechte Licht setzen wollte, müßte sehr vorsichtig, sehr kritisch zu Werke gehen. In Hagemeisters Bildern ist auch viel leer Dekoratives, viel nur handwerksmäßig Bravouröses. Eine große Ausstellung verträgt Hagemeister überhaupt nicht, und noch weniger eine, die nur große Bilder enthält, weil in den Arbeiten großen Formats der Mangel an Vergeistigung am meisten zutage tritt. Wir sind in der wahrhaft peinlichen Lage, eine Schätzung, die von unserm Hinweis erst seinen Ausgang genommen hat und sich gern darauf beruft, zurechtrücken zu müssen, weil unkünstlerische Bewunderer Hagemeisters wieder einmal überschnappen. Peinlich ist es, weil die treue Menschlichkeit des Künstlers so viel Achtung verdient, weil sein Streben immer rein war und bescheiden im Hintergrund blieb, und weil er, ohne eigenes Zutun, von aufdringlichen kunstpolitischen Mächlern nun in falscher Weise vor die Öffentlichkeit gebracht wird. Hagemeister selbst hat sich immer richtig eingeschätzt, nie hat er versucht die Blicke der Nation gewaltsam auf sich zu lenken; die Einschätzung aber, die seiner Lebensarbeit mit dieser dekorativ schmetternden Ausstellung an der sichtbarsten Stelle des Reiches zu teil wird, ist falsch. Es wird der Anschein erweckt, als sei der Künstler einer unserer klassischen Meister; das ist er nicht, er ist im Reiche der Kunst ein dienender Bruder.

K. Sch.

G. H. BREITNER †

Der holländische Maler Georg Hendrik Breitner ist im Alter von 66 Jahren gestorben. Er gehörte zu den bekanntesten holländischen Malern, hat aber in Deutschland nur mäßig interessiert. Sein Maltalent hatte etwas Allgemeines, es fehlten ihm die intensiven Beziehungen zum Stoff. Ähnlich wie Trübner hat er vielerlei gemalt, und alles mit einer bravourösen Breite. Berühmt in Holland wurde er durch seine Stadtbilder. Soweit diese gut sind, haben sie eine kräftigere Faktur als die Landschaften von Jakob Maris; doch hat Breitners Malerei immer etwas von Malschule. Mit vierzig Jahren war er eigentlich fertig, obwohl er viel und schnell produzierte.

*

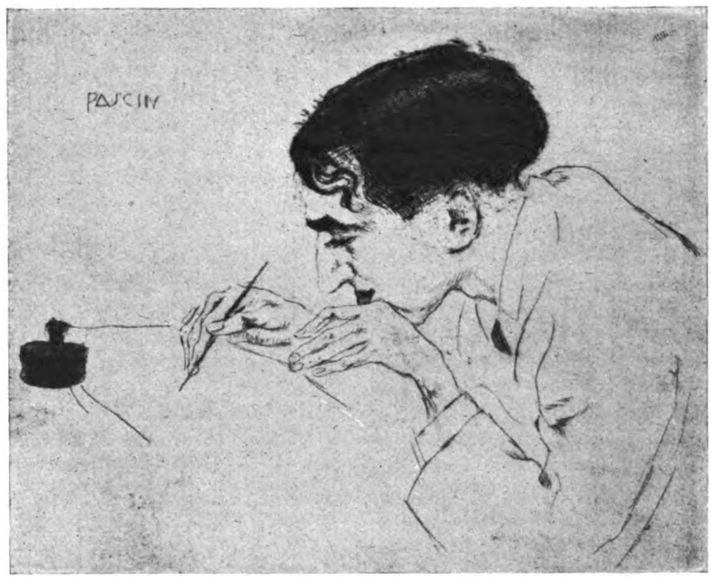
FÜR BILDERDIEBE

Der Polizeipräsident in Berlin teilt mit, daß in der großen Berliner Kunstausstellung zwei Bilder von Kurt Agthe gestohlen worden sind. Er fügt hinzu: „Es wird um möglichste Verbreitung der Diebstähle in Fachkreisen gebeten". Für diesen Apell ist „Kunst und Künstler" wohl nicht der rechte Ort. Wir zählen Berufsdiebe wohl kaum zu unseren Abonnenten.

*

BERICHTIGUNG

Zu dem Aufsatz von August L. Mayer in Heft X berichtigen wir, daß es auf Seite 300, erste Spalte, Zeile 4 von unten, nicht heißen darf „Opie", sondern „Orpen".



EMIL ORLIK, BILDNIS JULIUS PASCINS. RADIERUNG

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

Olympische Kunst. Auswahl nach Aufnahmen des kunstgeschichtlichen Seminars, mit einer Einleitung von Richard Hamann. Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars in Marburg a. L. 1923.

R. Hamann hat auf einer von dem Marburger Archäologen P. Jacobsthal angeregten und vorbereiteten Reise nach Griechenland die Skulpturen von Olympia auf mehreren hundert Platten photographiert; sechzig davon werden in diesem Hefte zu mäßigem Preise zugänglich gemacht.

Es war ein guter Gedanke, Hamanns ungewöhnliche, an deutschem und französischem Mittelalter geschulte Fähigkeit im Sehen und Festhalten plastischer Formen auf die Antike zu lenken; denn noch sind vollkommene Aufnahmen griechischer Skulpturen Seltenheit.

Wer nur die Heliogravüren des großen Olympiawerkes kannte, wird überrascht sein. Nicht nur von Einzelheiten, die kaum dem Kenner der Originale zu Bewußtsein gekommen waren (der herrliche Pferdekopf Tafel 24, beileibe kein „tüchtiges aber gewöhnliches Arbeitspferd", sondern in seinen überschlanken Formen den Reitern aus dem Perserschutt noch näher als dem berühmten „Urpferd" vom Parthenon; die Gewand-Details Tafel 27 und 48; die drei Athenaköpfe von den Metopen mit ihrer erstaunlichen Differenzierung des Ausdrucks); auch vermeintlich längst bekannte Dinge erscheinen neu: der Kopf des Apollon aus dem Ostgiebel, den die Zeit der Entdecker ausdruckslos nennen konnte, zeigt in der Aufnahme stark von unten den unnahbar hochmütigen Stolz, den die herrische Geste des Armes fordert.

Diese Photographien könnten, wenn sie im ganzen Umfange zugänglich werden, in der Einschätzung der Olympiaskulpturen Epoche machen, wie vor fast zwanzig Jahren Furtwänglers Neuanordnung der Giebel für die Ägineten. Den Weg hat bereits F. Hauser gezeigt, als er Olympia zur Malerei des polygnotischen Kreises in engste Beziehung brachte. Neuerdings ging E. Buschor mit einer kühnen Umdeutung des Ostgiebels — Heimkehr der Helden aus Troja statt des überlieferten mythischen Wagenrennens — noch weiter, wahrscheinlich zu weit. Aber richtig ist sein Gefühl, daß man hier dem Ethos der Tragödie ganz nahe ist. Der Gedanke an eine irgendwie rückständige, provinzielle Kunstart muß angesichts der neuen Aufnahmen fallen.

Gerade wegen dieser großen kunstgeschichtlichen Wichtigkeit bedauert man, daß die Autotypien der Auswahl nicht auf der Höhe stehen („Deutsche Köpfe des Mittelalters" in der gleichen Reihe sind viel besser gelungen); auch die Anordnung ist nicht einwandfrei. Man hätte den Archäologen zu Rate ziehen sollen: vielleicht wäre dann auch der Hermes des Praxiteles weggeblieben, der mit der Nike des Paionios zu unvermittelt und vereinzelt in dieser Umgebung steht — ein Gegensatz, den der Titel des Heftes mit seinem falschen Klange nicht verdeckt.

Hanns Holdt — Hugo von Hofmannsthal, Griechenland. Baukunst, Landschaft, Volksleben. Berlin, Wasmuth. (176 Tafeln in Tiefdruck)

Hofmannsthal hat dem Buche eine wortreiche und etwas leere Einführung mitgegeben — mehr allgemeine Erinnerung als nahe Wirklichkeit. Seltsamer Einfall, M. Barrès (Voyage de Sparte) mitsprechen zu lassen, den mißmutigsten und widerstrebendsten Dichter, der Hellas bereist hat. Warum konnte nicht ein Geograph vom Range Philippsons das Vorwort schreiben? In seinem „Mittelmeergebiet" sind die packendsten Schilderungen von Landschaften und Jahreszeiten Griechenlands; und er hätte wohl auch auf die Beschriftung der Bilder heilsamen Einfluß genommen.

Aber diese Bilder sind wirklich schön. Es gab von der Art nur die unerschwinglichen Aufnahmen des Genfer Photographen Boissonnas. Diese hier scheinen mir den Gefahren der „Kunstphotographie" noch glücklicher zu entgehen. Weniges ist in Ansicht oder Beleuchtung „gestellt" (der Burgaufgang, Tafel 20, fast eine Reinhardt'sche Kulisse) oder verfälscht (Hagia Sophia in Salonik Tafel 146 und 150: der Eindruck des Raumes ist jetzt durch die schauderhafte Herstellung verdorben).

Aus der Landschaft ist herausgeholt, was nur Griechenland eigen ist, billige Riviera-Effecte werden auch bei so lieblichen Bildern wie denen vom Pelion verschmäht. Der strenge Ernst (Attika), das Großartige und Heroische (Delphi, Meteora) tritt richtig hervor. Das Meer freilich, das überall in Griechenland mitspricht, kann kein Bild geben —

Ganz Neues bringen z. T. die Architekturaufnahmen. Da ist zum ersten Male die unwahrscheinlich schlanke ionische Säule in den Propyläen und ihr herrliches Kapitell, ist das grandiose Stadion in Delphi vor den Felswänden der Phädriaden; ist auch vieles Byzantinische von zauberhaftem Reiz. Aber die Mosaiken von Hagios Demetrios durften nicht fehlen — es sind die bedeutendsten nicht nur auf griechischem Boden, und man hätte dafür gern die etwas banalen Trachtenbilder entbehrt.

Der eigentliche Wert eines solchen Buches liegt schließlich darin, daß es wieder einmal, beredter als Worte, daran erinnert, griechische Kunst nicht in Museen des Nordens oder selbst Italiens, sondern in ihrer Heimat vorzustellen.

Herbert Koch.

Hans von der Gabelentz: Fra Bartolommeo und die Florentiner Renaissance. In zwei Bänden. Leipzig. Verlag von Karl W. Hiersemann, 1922.

Auch rückwärts gerichtete Kunstgeschichte bleibt ein Kind ihrer Zeit. Unmerklich ihm selbst wandelt sich des Historikers Standpunkt den Dingen der Vergangenheit gegenüber, und wie er sich mit der eigenen Welt drehen muß, so treten manche lange unsichtbar gebliebene oder beschattete Gestirne in seinen Konspekt. Eben hat die Flo-

Digitized by Google

rentiner „Mostra" des Secento gezeigt, daß die Schätzung dieser baroken Maschinen, die ein Kunstprodukt der impressionistischen Zeit war, nicht darüber hinaus zu halten ist, und schon lange ist es deutlich, daß wir in einer Epoche ausdrucksuchender Kunst zu einer Renaissance der Hoch-Renaissance gelangen. Wenn im Laufe eines Jahres fünf Verleger sich um Raphael bemühen, so gilt es bei der Mehrzahl nicht dem „göttlichen Urbinaten", sondern der Konstellation des wieder gangbar werdenden ancien régime. So ist auch für das Haupt der Florentiner kirchlichen Kunst, für Fra Bartolommeo wieder die Zeit gekommen. Es sind bald 20 Jahre, daß die Biographie Fritz Knapps über ihn erschien. Sie faßte die stilistische Erscheinung in der damals üblich werdenden ästhetisch-analytischen Weise zusammen. Jetzt stellt eine neue umfangreiche Biographie den frommen und großartig beschränkten in sich geschlossenen Meister in monumentaler Ausführlichkeit noch einmal durch seine Werke als Maler und Zeichner vor Augen.

Hans von der Gabelentz hat auf seinem Posten als Leiter unseres noch immer irredenten Instituts in Florenz diese Kunst aus den Anfängen der toskanischen Schule aufsteigen sehen; ihm ist ihr Wachsen ein lebendiges Bild geworden. Es sah den Maler als echten Künstler der hohen Zeit zusammenfassen, worum sich die Einzelstudien impressionistischer und theoretischer Vorgänger bemüht, und so die Einheit des poetischen Gedankens mit neuen und originellen Mitteln wieder herstellen, die sich in der größten Zeit von Florenz, der Gotik, von selbst verstanden hatte.

Fra Bartolommeos Bilder sind in Galerien außerhalb Italiens selten und in ihrer Heimat selbst geben sie an Museumswänden nie die reine Freude, als wenn sie mit ihrer strengen Architektur und der kolorierten Plastik ihrer Gestalten auf dem Altar in dämmerigen Kirchen stehen. Selten hält ihre Farbigkeit dem unbarmherzigen Licht moderner Museumsräume stand. Aber um so erhabener wirkt ihre Form und Zeichnung. Sie ist es, die gerade in des Frate Studienblättern zur Geltung kommt.

Es bleibt ein Verdienst dieses Buchs, das große Material klar und anschaulich gegliedert zu haben: Der erste Band enthält die Chronik dieses einfach hinfließenden arbeitsreichen Mönchslebens und bringt mit vielen Reproduktionen das kritische Verzeichnis der Gemälde; der stärkere zweite Teil gibt ein in selbstloser Arbeit hergestelltes Verzeichnis der zahllosen, über viele europäische Sammlungen verstreuten Studienblätter, und läßt durch die kostbaren gewählten Proben in Lichtdruck erkennen, welcher Schatz an Ausdruck und Würde, an Naturkenntnis und poetisch gezügelter Beherrschung der Eindrücke in den Blättern dieses großen Zeichners lebt. Der dünne Gemäldeband und der stärkere Zeichnungsband geben zusammen den rechten Begriff einer Kunst, die mehr der menschlichen Form als dem Raume ihrer seelischen Geheimnisse anvertraute.

Es ist ein schönes Zeugnis für die Hingabe von Autor und Verlag, dies Werk durch Fährlichkeiten und Klippen der Zeit zum Ziele gebracht zu haben. Die Ausstattung in Typen, Klischees und Lichtdrucken ist vortrefflich durchgeführt und geschmackvoll angeordnet. Daß der gutgesetzte Titel durch das Verlagssignet mit einem gesucht neuen Adler gesprengt werden mußte, ist eine Folge der von unsern Reichsstellen beliebten Jagdpassion. Man wünschte diesem vielgequälten Tier und uns endlich einmal Schonzeit. Und wenn Erich Gruner, Leipzig, der verantwortlich zeichnet, den Einband nicht „entworfen", sondern das gute Leinen und die anständige Vergoldung mit seinen Ornamenten und kreischend blauen Schilden verschont hätte, besäßen wir etwas, das der Mühe, des Aufwands und des Themas, des Autors und Verlags würdig wäre.

Oskar Fischel.

August L. Mayer, Geschichte der spanischen Malerei. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 2. Aufl. 1922.

Die schwierige Aufgabe, eine Geschichte der spanischen Malerei zu schreiben, hat August L. Mayer vor zehn Jahren zuerst unternommen, und er läßt der ersten nun eine nicht unwesentlich veränderte und erweiterte zweite Auflage folgen. Die Kunst der Halbinsel hatte immer die Blicke auf sich gezogen. Meister wie Velasquez und Murillo gehörten zu den europäischen Berühmtheiten, aber sie erschienen wie leuchtende Meteore, die fast unbegreiflich aus tiefem Dunkel emportauchten. Erst in den letzten Jahrzehnten hat vordringende Forschung die unbekannten Kapitel der Geschichte spanischer Malerei zu erhellen begonnen und Zusammenhänge aufgedeckt, die allerdings häufig über die Grenzen des spanischen Landes hinausweisen. Mit der Entwicklung der Kunst in Italien und den Niederlanden ist das Schicksal spanischer Malerei aufs innigste verknüpft, so eng, daß die nationale Eigenart zu entschwinden droht, wenn eingebürgerte Fremdlinge zu Repräsentanten spanischen Geistes werden, wie vor allem der Grieche Theotokopuli, der zeitlebens den Beinamen „El Greco" trug. Mayer versucht die unleugbar starken äußeren Einflüsse in den Hintergrund zu drängen und den spezifisch spanischen Charakter hervortreten zu lassen, den er in einem einleitenden Kapitel vorausdeutend umschreibt. Von den Wandmalereien romanischer Kirchen bis in die Zeit Goyas wird die Geschichte spanischer Malerei entfaltet. Handbuchartig werden Charakteristiken von Meistern und Schulen in örtlichem Zusammenhang gegeben, eine Fülle von Kenntnissen ausgebreitet, die den Leser gelegentlich verwirren mögen, dem Benutzer das Buch aber zu einem unentbehrlichen Nachschlagewerk machen.

Glaser.

R. Oldenbourg, Die Münchener Malerei im 19. Jahrhundert. I. Teil. Die Epoche Max Josephs und Ludwigs I. München, Bruckmann, 1922.

Das Buch ist der erste Teil einer Geschichte der Münchener Malerei im neunzehnten Jahrhundert, deren zweiter Teil, die Zeit nach 1850, von H Uhde-Bernays bearbeitet wird. Sie ist als Jahresgabe des Münchener Kunstvereins zur Feier seines hundertjährigen Bestehens gedacht und verdankt diesem Anlaß teilweise seine Entstehung. München kommt in der Geschichte der Deutschen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts eine führende Stellung zu. Schon der erste und einzige Historiograph der Münchener Malerei, Pecht, hat die daraus sich ergebende Verpflichtung empfunden, dem historischen Zusammenhange gerecht zu werden. Er faßte

Digitized by Google

die Entwicklung als den Spiegel der nationalen Einigungsbestrebungen auf, die 1870 in Erfüllung gingen. Für ihn war der Sieg der realistischen Malerei über die klassizistische des Cornelius das Sinnbild des Sieges des nationalen, selbstbewußten Bürgertumes über das Weltbürgertum der Goethezeit. Oldenbourg stellt sich von vornherein in Gegensatz zu dieser den politischen Verhältnissen beherrschenden Einfluß einräumenden Auffassung und sucht mit Recht in den in Literatur und Musik vorhandenen Parallelerscheinungen wichtigere Anreger der bildenden Künstler, die er aber als Historiker in der Hauptsache aus ihren Bildern und Schriften erschließt. Oldenbourgs Buch setzt damit die aufklärende verdienstliche Arbeit fort, der die Berliner Jahrhundertausstellung die Bahn frei gemacht hat.

Das vorzüglich ausgestattete und gedruckte Buch bietet eine außerordentliche Fülle von Stoff, der, straff gegliedert, schlicht und mit einem leisen Unterton belehrenden Plauderns behandelt ist. Der Verfasser schreibt aus der Anschauung der besprochenen Werke heraus und unterschätzt auch die Bedingtheit der deutschen Malerei innerhalb des gesamteuropäischen Zusammenhanges nicht. Es ist deshalb nicht zuviel gesagt, daß das Buch auf lange das Buch über Münchener Malerei der ersten Jahrhunderthälfte sein wird.

Winkler.

J. Strzygowski, Die Krisis der Geisteswissenschaften. Wien, Schroll.

Das Buch hat — wie alle Bücher des Verfassers — große, ja vernichtende Schwächen, unter denen nur zwei der wichtigsten genannt seien: vieldeutige Begriffe, was um so schlimmer ist, als der Verfasser sich eines reinen Deutsch befleißigt und unzweifelhaft darin erfolgreicher ist als viele bekannte wissenschaftliche Bücher der letzten Jahrzehnte, und ein ausgesprochen polemischer, analytischer Grundzug des Buches. Sehen wir aber einmal davon ab, daß dies außer Zweifel ist, denn damit urteilen wir nach Strzygowskis Meinung vermutlich humanistisch, also falsch, so könnte man den Verfasser damit verteidigen, daß nur große Männer große Schwächen haben. Wie dieses Buch in seinem Titel sozusagen einen Krankheitszustand feststellt, so kann man von dem heilkundigen Gelehrten, der die Diagnose stellt, eigentlich nicht mehr verlangen, als daß er die einzelnen Medikamente angibt, um den Krankheitsprozeß zu bekämpfen. Das Buch ist also in Titel und Durchführung homogen. Ob die Heilmittel in der richtigen Dosierung verabreicht werden, ist eine Frage, die hier nicht beantwortet werden soll. Ebenso wichtig ist der Name der Krankheit.

Sie lautet „Humanismus" und mit anregender Frische wird sie näher als eine psychische Erkrankung — was gäbe es für die Wissenschaft katastrophaleres? — nämlich als „Aberglaube" hingestellt. Die Geisteswissenschaften leiden an einer Verkalkung, deren Erreger der Humanismus ist. Der Aberglaube an den Humanismus, die Fragwürdigkeit seiner Bedeutung für die moderne wissenschaftliche Forschung werden erfrischend und überaus anregend aus den Erfahrungen eines sechzigjährigen, an Forschungen und Kämpfen reichen Lebens erläutert.

Das Positive, das der Verfasser dieser Alterserscheinung gegenüber stellt, deren Schwächen mit großer Schärfe und zuweilen glänzend charakterisiert werden, heißt: Sachforschung, fachmännische Grundlegung, exakte Forschung im Anschluß an die Naturforschung. Sie baut sich auf drei Stufen auf, von denen die erste sozusagen schon ausgehauen ist: die exakte Erforschung des Tatbestandes (Erlangung von „Kunde"). Mit Schopenhauer zu reden, würde auf die Kunde die „Einsicht" folgen. Strzygowski nennt es Wesensbetrachtung und als oberste Stufe sieht er die Erklärung der Entwicklung an. Der Wert dieser Stufenfolge beruht mehr in der Konsequenz der Anwendung naturwissenschaftlicher Forschungsmethoden als in der Neuheit des Aufbaues. Sie ist deshalb mehr ein Zeichen der Zeit als ein Novum. Aber sie ist vielleicht das stärkste Sympton für die Hochspannung in den Geisteswissenschaften und wird bedeutungsvoll dadurch, daß ihr Prophet sie in Amerika vortragen durfte. Strzygowski ist zweifellos im Auslande mehr gewürdigt als in Deutschland und das darf nicht übersehen werden. Immerhin: es läge nicht im Sinne des Verfassers zu seinen programmatischen Forderungen Stellung zu nehmen, er, der überall der Begründung durch exakte Forschung das Wort redet und letzten Endes den Erfolg nur von der Lebensarbeit als Ganzem erwartet. Gelingt es Strzygowski, sein internationales Forschungsinstitut für bildende Kunst zu verwirklichen, auf das seine Ausführungen abzielen, dann, aber erst dann hat Strzygowsky seine Anschauungen in positivem Sinne ergänzt. Dann hat er Geschichte gemacht. Gelingt ihm das aber nicht, und es scheint als ob Wilsons Friedensphantasien, Tagore, Spengler, kurzum aktuelle Dinge mehr als gut die Entstehung des Ganzen beeinflußt hätten, so ist sein Buch genau auf demselben Niveau wie der moderne Humanismus, den er so scharf abfertigt. Mit anderen Worten: die Alternative, humanistische oder strzygowskische Geisteswissenschaft ist im Grunde heute — da wir kaum hundert Jahre von der humanistischen Blütezeit Deutschlands entfernt sind — keine zwingende, solange nicht Taten Strzygowskis vorliegen. Seine bisherigen Taten sind nach eigenem Eingeständnis bisher nicht von der Wissenschaft anerkannt worden.

Winkler.

EINUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ELFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 11. JULI. AUSGABE AM 1. AUGUST NEUNZEHNHUNDERTDREIUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

Digitized by Google

Digitized by Google

LOVIS CORINTH, FRAU MIT KATZE

MIT ERLAUBNIS DES VERLAGS FRITZ GURLITT, BERLIN

Digitized by Google

Kunst und Künstler

CORINTH

VON

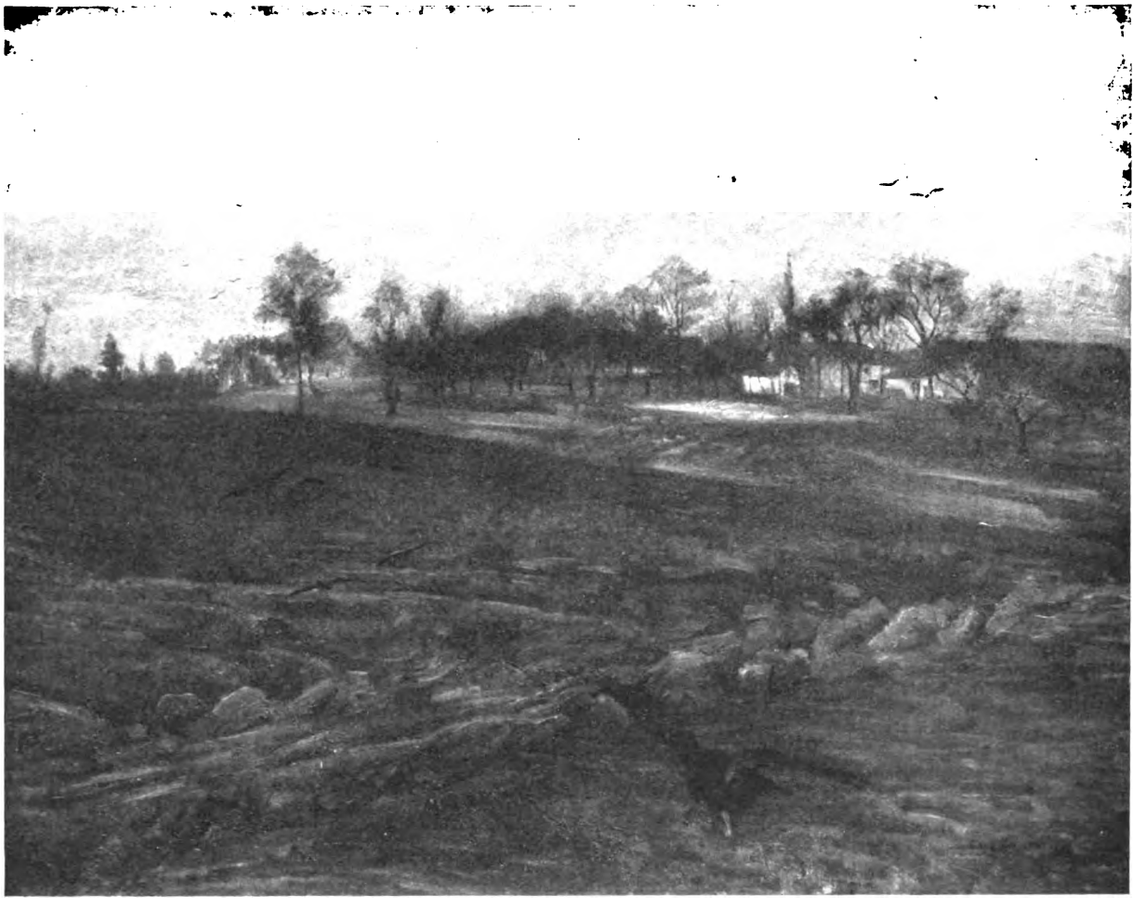
KARL SCHEFFLER

Die umfangreiche Ausstellung von Bildern Corinths im ehemaligen Kronprinzenpalais regt mehr als frühere Veranstaltungen an, die Art und den Wert dieses ungewöhnlichen Künstlers grundsätzlich zu betrachten. Niemals konnten bisher Bilder der ersten, bis 1911 reichenden Schaffensperiode den Arbeiten der zweiten, die letzten zwölf Jahre umfassenden Schaffensperiode so anschaulich gegenübergestellt werden — trotz der vortrefflichen Ausstellung bei Gurlitt im vorigen Jahr —; und niemals konnte darum der frühe mit dem späten Corinth so gut verglichen werden. Dieser Vergleich ist aber eine Aufgabe, der man nicht ausweichen kann.*

Angesichts der Bilder des frühen, des beinahe schon historisch gewordenen Corinth ist erneut festzustellen, daß auf der Stufe, die der Künstler einnimmt, niemand von den Lebenden neben ihm aufzukommen vermag, daß er im heutigen Deutschland einzig ist innerhalb der Art, der er angehört, daß er aber auch eigentlich der einzige bedeutende Vertreter seiner Art ist. Diese Art wird gekennzeichnet, wenn man ihn einen Meister der Malerzunft nennt, wenn man feststellt, daß dieses Talent, obwohl es sich gegenwartsfroh, mit schäumender Lebensfreude durch die Zeit dahinbewegt hat, nie eigentlich das Atelier verlassen hat. Corinth gehört nicht zu jenen Malern des neunzehnten Jahrhunderts, die vom Genius

* Abgesehen von ihrem Reichtum an Material läßt die Ausstellung sehr zu wünschen. Sie ist mit mehr Fleiß als Verständnis gemacht. Es ist in vielen Fällen nicht gut gewählt worden. Vortreffliche, leicht erreichbare Bilder sind, um eines Grundsatzes willen, weggeblieben. Gute Bilder sind immer wichtiger als Grundsätze. Unnötig war es, das Publikum im Katalog mit einem im Hause gearbeiteten Aufsatz zu haranguieren, dessen Gedankengänge so seicht sind wie das Deutsch geschwollen und schlecht ist.

Digitized by Google



LOVIS CORINTH, LANDSCHAFT

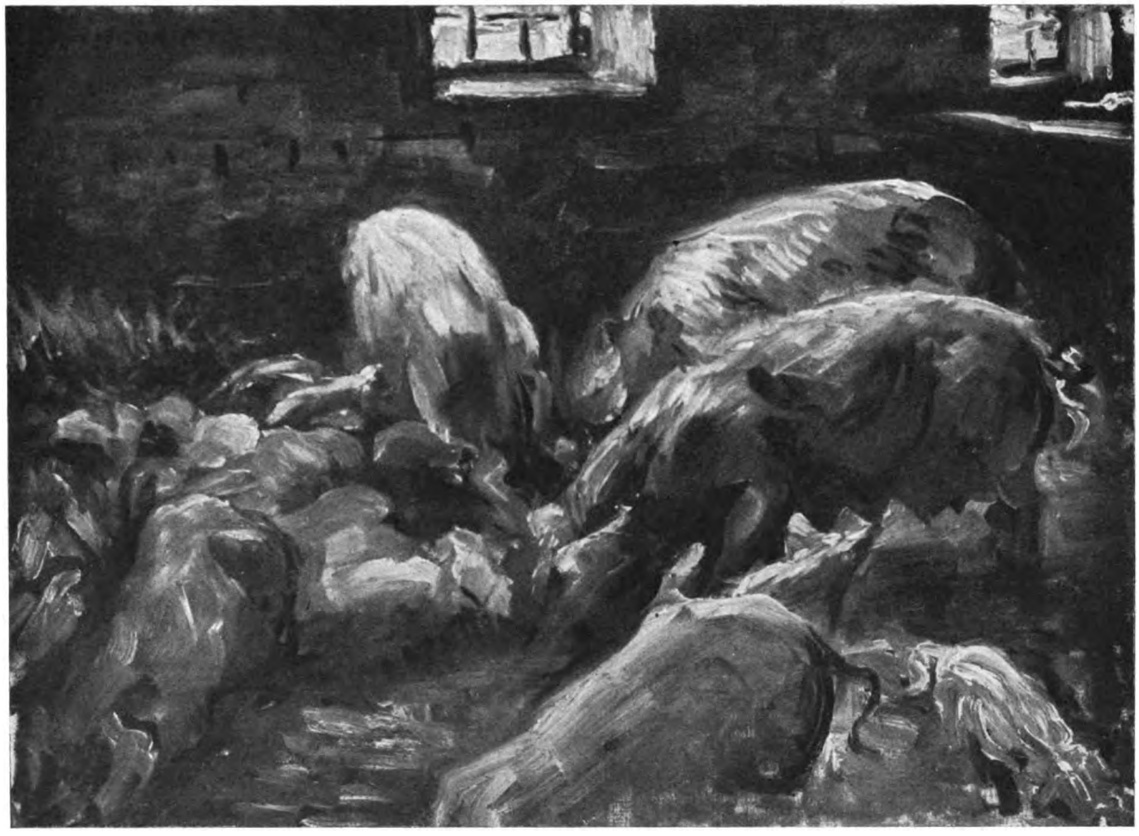
MIT ERLAUBNIS DES VERLAGS FRITZ GURLITT, BERLIN

der Zeit für eine Sendung ausersehen worden sind, deren Talent vom Zeitgefühl lebt und deren Lebenswerk darum wie ein Stück von uns selbst ist. Corinths Malerei lebt nicht in einer Atmosphäre von Notwendigkeit, sie hat nicht den schicksalhaften Zug und schafft dem Betrachter nicht eine neue Welt. Ihre Wirkung ist vielmehr eine Atelierwirkung. Der Geist des Ateliers schließt sich gegen die Gewalten ab, die im Wind und Wetter der Geschichte die Zeiten, die Verhältnisse und die Menschen verändern. Im Atelier wird das Handwerk bewahrt, wird vom Metier aus gedacht, im Atelier wird die Akademie von Geschlecht zu Geschlecht weitergegeben, es erneuert sich die Malerei dort aus der Malerei. Auch Künstler des Ateliers vom Format Corinths stehen freilich lebendig genug mit beiden Beinen im Wirklichen und Gegenwärtigen. Corinth hat zu seiner Zeit mit einem Appetit ins Leben hineingebissen, daß ihm der Saft am Mund herunterlief, er hat sich mit Männern herumgeschlagen, mit Weibern vertragen und wie in einem Lebensrausch gemalt. Man kann gar nicht vitaler sein als er es war. Doch ist diese Vitalität so geartet, daß ihr Fragen der Zeit nicht zu Schicksalsfragen der Weltanschauung und der Kunst werden. Die seelische Anlage ist ganz anders wie bei den Neuerern, den Pionieren, den Vorkämpfern. Diese sind Ergründer, jene andere, zu denen Corinth gehört, sind Genießer.

Man kann sich die Art der Anlage klar machen, wenn man sie auch in der Poesie oder Musik aufsucht. Ein Dichter wie Dostojewsky ist ganz vom Leben ausgegangen, vom Erlebnis des Lebens, von einer tiefen Erschütterung. Sein Zeitgenosse und Landsmann Turgenjeff ist dagegen von der

Digitized by Google

Literatur ausgegangen. Jener hat die Kunst benutzt, um eine Vision des Lebens darzustellen, dieser hat das Leben in seiner Fülle aufgesucht, um Material für eine angeborene Kunstbegabung zu gewinnen; jener war ein Besessener, dem das erregte Gefühl zur Form wurde, dieser war ein Besonnener, der in seinen eingeborenen Formensinn die Gefühle sekundär hineinleitete. In der Musik entsprechen so reiche, blühende aber nicht



LOVIS CORINTH, SCHWEINESTALL

MIT ERLAUBNIS DES VERLAGS FRITZ GURLITT, BERLIN

eigentlich gesetzgebende Begabungen wie Meyerbeer oder Verdi dem, was Corinth ist, was man meint, wenn man von der Atelieratmosphäre seiner Malerei spricht. Diese Talente, die in der Malerei vom Atelierhaften, in der Dichtkunst vom Literarischen und überall vom Formalen ausgehen, haben von Natur einen offenen Sinn für vielerlei Formen und Wirkungen, und sie haben die Gabe, mit diesen Formen und Wirkungen zu schalten. Wogegen bei jenen andern, die die Zeit bewegen, eine einzige Form, die Form ihres Wollens, ihres Müssens schicksalhaft wächst. Corinth kann eigentlich alles, er kann die Natur sowohl im Sinn der alten Meister wie der großen Neuerer darstellen, er kann olympische Götter und Kreuzigungen malen, ihm gelingt das Wirkliche und das Phantastische, das Gesehene und das Erdichtete. Alles malt er mit überzeugender Sicherheit, stellt es mit vollem, flüssigem Pinsel und mit einer mastigen Sinnlichkeit hin. Allen Genossen voraus hat er einen großen Reichtum an Stoffen und Motiven, und eine Unbeschwertheit mit Problemen, die seiner Malerei Fülle und Leichtigkeit verleiht. Im Atelier weiß man nichts von faustischer Verantwortlichkeit; man läßt es sich dort am guten Handwerk, an der Beschäftigung mit den Formen genügen. Man stelle sich vor, einem der großen Naturalisten des Jahrhunderts wäre die Zumutung gestellt worden, Kreuzigungen und andere Museumsmotive

Digitized by Google

LOVIS CORINTH, GRABLEGUNG

MIT ERLAUBNIS DES VERLAGS FRITZ GURLITT, BERLIN

zu malen! Das, was es unmöglich macht, uns dieses nur vorzustellen, was uns aber nicht erstaunen läßt, daß wir eine Fülle solcher Motive in Corinths Lebenswerk finden, unterscheidet seine Art von der Art der Maler, die einem Rufe der Zeit folgten und die der modernen Malerei damit ein neues Gesicht gegeben haben, es charakterisiert Corinth als ein Talent, das in der Luft des Ateliers geworden ist, was es ist.

Dieses ist eine Feststellung der Art, der Corinth zugehört. Man wird von selbst weitergeführt zu der Frage: sollte sich von der Art der Grad ganz trennen lassen? Sollte in dem Umstand, daß der eine Maler durch die Art seiner Begabung gezwungen wird, ein Neuerer, ein Stilbildner zu werden und daß der andere eine mehr zunftmäßige Genialität entwickelt, nicht auch ein Gradunterschied liegen? Muß bei jenem der Antrieb nicht stärker, muß die malerisch gestaltende Phantasie nicht reiner und kräftiger sein, auch wenn er nur Dinge malt, die er vor Augen hat? Liegt im Schaffen des gesetzgebenden Künstlers nicht ein Idealismus, ein Ethos, wofür im Atelier nicht Raum ist? Und setzt sich dieses Ethos nicht in Formen um, die etwas einziges, etwas besonders Nachdrückliches haben? Ist der Reichtum an Stoffen und Formen immer ein Zeichen stärkerer Gestaltungskraft, oder kann er nicht auch auf Grenzen des Verantwortlichkeitsgefühls deuten? Wird die Malerei des metierhaft denkenden Talents nicht immer mehr oder weniger angebräunt sein von altmeisterlichen Erinnerungen, wird sie nicht ein wenig ölfarben anmuten und die Handschrift konzentrierter Willenskraft vermissen lassen?

Digitized by Google

Es ist doch wohl so, daß die Art seiner Begabung Corinth von vornherein auf einen zweiten Platz verweist. Aber es steht ebenso außer Zweifel, daß er auf diesem Platz ohne Nebenbuhler ist. Breit und frei strömt seine Malerei dahin, sie ist voller Temperament und Laune, voller Sinnlichkeit und Witz, reich an Kraft wie an Schönheit; sie quillt über von bunten Stoffen, Einfällen und phantasievollen Bildern, ihre Bravour ist niemals auch Wein, Weib und Gesang immer liebte, ein Meister ohne eine Sendung der Zeit. Mehr Maler als Künstler. Ein Maler, der viele Wahrheiten der Kunst und der Zeit aufgenommen und selbständig verarbeitet hat, aber nicht eigentlich ein Wahrheitssucher. Seine Kunst ist eine sehr unkonventionelle Kunst, die zu unterst nicht ganz frei ist von Konvention, es ist eine leidenschaftliche Kunst, in der zu unterst etwas gleichgültiges ist. Die Originalität

LOVIS CORINTH, STRASSE MIT FAHNEN

MIT ERLAUBNIS DES VERLAGS FRITZ GURLITT, BERLIN

leer, und ihre Energie bleibt immer geschmeidig. Daneben sind Hemmungen zu spüren. Corinth hat vielerlei versucht und er hat eigentlich alles immer gekonnt. Sein Pinsel ist souverän und die Freude am schnellen Produzieren entbehrt fast nie der künstlerischen Gewissenhaftigkeit; doch stellt das Gefühl zu gleicher Zeit Grenzen fest, die nie überschritten werden können, Grenzen der Empfindungskraft. Corinth ist ein Meister im Atelier, ein Meister neben dem Leben, so sehr er dieser Kunst beruht auf Vielfältigkeit, nicht auf Einfachheit, sie beruht auf einer Naivetät den Kunstmitteln nicht der Natur gegenüber. Corinth ist nie ganz aus München heraus und nie ganz von Bouguereau losgekommen. Er hat die Intuition für alles, was zum Metier gehört. Darum hat er als Maler viel Geschmack, während er als Künstler nicht selten geschmacklos ist. Seine Kunst ist mehr vital als fortwirkend lebendig, sie unterwirft sich den Augenblick, wirkt aber nicht eben

Digitized by Google

LOVIS CORINTH, MEERESSTRAND

MIT ERLAUBNIS DES VERLAGS FRITZ GURLITT, BERLIN

lange nach; sie ist sehr vollblütig und sinnlich, doch ist die Sinnlichkeit nicht so sehr in der Tiefe wie auf der Oberfläche. Man hat, wenn man vor Corinths Bildern steht, immer beide Augen voll; nachher bleibt nicht mehr so viel. Man ist frappiert von dem Athletenhaften dieser Kunst und nimmt die Grimasse, wozu es leicht ausartet, in den Kauf. Man nimmt alles in den Kauf, weil allen Einwänden gegenüber des Positiven so unendlich viel bleibt.

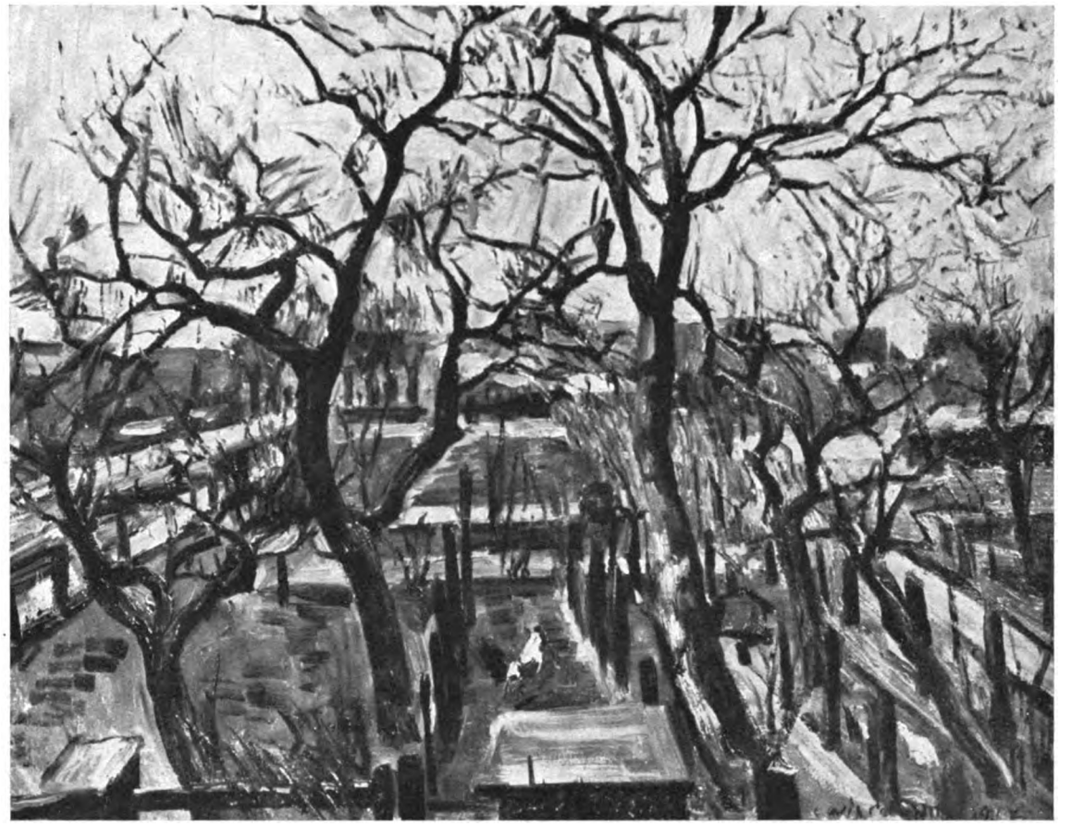
Vielleicht erinnert sich der Leser der prachtvollen Rezension, die Schiller den Gedichten Bürgers gewidmet hat. Wenn nicht, so versäume er nicht den Genuß, sie einmal wieder zu lesen. Was Schiller in dieser Abhandlung über das Talent Bürgers sagt, das paßt zuweilen wörtlich auf das Talent Corinths. Es handelt sich ja auch um zwei verwandte Naturen. Beide, der Dichter und der Maler, sind Künstler, die die Sinne entzünden und die damit stark auf den Augenblick wirken; beide stecken aber auch tief in der eigenen Sinnlichkeit und müssen die Nachteile tragen, die sich daraus ergeben.

Dieses gilt in erster Linie für die Bilder der ersten Schaffensperiode. Für die nach 1911 entstandenen Bilder gilt es nicht so unbedingt. Die Ursachen, warum es nicht unbedingt mehr gilt, sind sehr merkwürdig.

Kurz nach seinem fünfzigsten Lebensjahre ist Corinth von einer schweren Krankheit heimgesucht worden; und diese Krankheit hat Folgen gehabt, die zu den seltsamsten Erscheinungen in der neueren Kunstgeschichte zählen. Die Krankheit hat Corinths Gestaltungskraft nicht sowohl äußerlich beeinflußt als vielmehr innerlich in einigen Wesenszügen verändert.

Hiervon öffentlich zu reden, scheuen sich die meisten. Sie schweigen darüber aus Rücksicht

Digitized by Google



LOVIS CORINTH, HERBSTLANDSCHAFT

MIT ERLAUBNIS DES VERLAGS FRITZ GURLITT, BERLIN

auf die Gefühle des Künstlers, obwohl die Tatsache in jedem Gespräch über Corinth von Mund zu Mund erörtert wird. Man kann den Umstand aber nicht verschweigen, weil ohne seine Betrachtung kein vollgültiges Urteil gefunden werden kann. Grundsätzlich geht den Kunstrichter das persönliche Schicksal des Künstlers nichts an; ein Ereignis aber, daß so starken Einfluß auf die Produktion gehabt hat, geht ihn sehr wohl an. Die Krankheit muß in diesem Fall erwähnt werden, weil sie das Lebenswerk in zwei deutlich geschiedene Perioden geteilt hat, weil ohne ihre Kenntnis der Stil der zweiten Periode unverständlich bleiben muß.

Vor aller Augen liegt die Tatsache, daß Corinth nach seiner Krankheit, als er mit noch zitternder Hand den Pinsel wieder ergriff, von gewissen Hemmungen befreit war. Es war eine unsichtbare Schranke gefallen. In seinen Bildern der zweiten Periode tritt uns Corinth naiver entgegen. Man fühlt es, daß die Natur mächtiger auf ihn wirkt, er ist betroffener angesichts der Erscheinung, das Auge lebt spontaner. Es ist als sei der Maler aus dem Atelier in die freie Natur getreten. Zu einem Teil wenigstens ist die dreiste Sicherheit und schulmäßige Bravour des Vortrags überwunden; oder es gesellt sich ihr doch ein Suchen, ein Tasten nach dem Geheimnis der Erscheinung. Eine gewisse Ungeschicklichkeit, eine merkwürdig mit Virtuosität gemischte taperige Primitivität frappiert. Die Palette wird heller, aus einem Maler, der niemals ganz ein atelierhaftes Dunkel gelassen hatte, wird ein heftiger Kolorist. Die Augen sehen anders, das vom Anstreifen des Todes erschreckte Gefühl läßt die Augen anders sehen: unmittelbarer, ruckhafter und kontrastreicher. Eine gewisse Größe der Handschrift stellt sich ein, und es stehen die Formen in breiteren Massen gegen-

Digitized by Google

LOVIS CORINTH, WEIBLICHER AKT

MIT ERLAUBNIS DES VERLAGS FRITZ GURLITT, BERLIN

einander. Jetzt sieht es zuweilen aus, als sei Corinth doch ein Werkzeug des Zeitwillens. Seine Seh- und Malweise nähert sich in einer gewissen Weise der der jüngeren Generation; aber nicht weil er einer Mode folgt oder weil er sich gewaltsam verjüngen will. Auch das spielt offenbar mit, ist aber nicht entscheidend. Entscheidend ist der Schauer, der aus zu großer Sicherheit aufgestört hat. In den Bildern des alternden Künstlers ist zu Teilen nun, was in denen des Jünglings und Mannes nie war: Geheimnis. Corinth malt nun wie ein Ergriffener.

Der Unterschied zu den Bildern der ersten Periode ist groß, so groß, daß man davon als von einem höchst seltenen Ereignis sprechen darf. So groß, wie der Unterschied dem ersten Blick erscheint, ist er aber nicht. Corinth hat sich als Maler sehr verändert, doch hat er naturgemäß kein anderer Mensch werden können. Der Wert der Malerei erscheint erhöht, aber sie ist zugleich problematisch geworden. Jede Periode hat ihre besonderen Vorzüge und Schwächen. Es sind Hemmungen des Gefühls gefallen, und es ist die Malerei dadurch unmittelbar ausdrucksvoller geworden; doch kommt es vor, daß die Hemmungen zu sehr fallen, und daß der Pinsel dann hemmungslos ins Gestaltlose rutscht. Die Bilder der zweiten Periode sind ungleichmäßig und machen eine Wertung von Fall zu Fall nötig. Der Wert jedes Bildes ist davon abhängig, wie der Künstler im Augenblick des Malens disponiert war. Früher kam auch etwas heraus, wenn der Künstler ohne Inspiration malte, die Schulform half dann aus; jetzt wird es in solchen Fällen formlos. Es kann in einer der vielen Landschaften vom Walchensee oder in den Landschaftsaquarellen schön und stark leben, aber es bleibt zuweilen auch ein Chaos von Farbflecken und Pinselhieben. Corinth malt Bildnisse, in denen mit naiver Rücksichtslosigkeit und dummer Richtigheit das Determinierte der Menschen lapidar gegeben ist; daneben macht er aber aus seinen Modellen nicht selten auch leere Ölgötzen, er zeigt eine Auffassung, die pathologisch anmutet. Der neue Kolorismus hat eine gewisse Inbrunst, doch steht er ständig in Gefahr ins Bengalische zu geraten. Der Strich des Zeichners charakterisiert mit launiger Kraft, doch wird es oft nur eine Deformation. In das Erlebnis des Auges und in ihre naive Wiedergabe mischt sich zudem die alte Atelierbravour, ein tieferer Instinkt für Ausdruck muß sich mit dem nur sinnlich Prächtigen, mit dem forçiert Dekorativen vertragen, kurz: es streitet der eine Corinth mit dem andern, es siegt der eine über den andern, es unterliegt der eine dem andern.

Das Schauspiel ergreift. Es ist reich an Anregung, ja an Aufregung. Man staunt um so mehr

Digitized by Google

LOVIS CORINTH, LANDSCHAFT AM WALCHENSEE

MIT ERLAUBNIS DES VERLAGS FRITZ GURLITT, BERLIN

Digitized by Google

über die Fülle gewachsenen Talents, als man die Begabung von zwei Seiten zugleich betrachten kann. Nur will man nicht recht warm werden. Eine große Corinth-Ausstellung, wie diese, ist eine jauchzende Pracht; um die Bilder der letzten Zeit weht es sogar wie Schicksalsluft; dennoch nimmt man aus dem bunten Tumult nicht viel mit, es wirkt nur weniges still und stetig fort. Man grüßt den Künstler immer wieder als Meister; doch faßt man sich an den Kopf, wenn man liest, daß er von gewisser Seite über alle andern gestellt, wenn er sogar mit dem alten Rembrandt und mit Grünewald verglichen wird. Wenn ein lebender Maler der Bewunderung und der reinsten Sympathie wert ist, so ist es gewiß Corinth. Diese Fülle eines voll strömenden Talents, dieser Reichtum im Lebenswerk und nicht zuletzt diese Wandlung auf der Höhe des Erfolgs nach schwerer Krankheit verdient Ruhm und den höchsten menschlichen Anteil. Doch sind wir es auch uns selber schuldig, scharf zu unterscheiden und zu versuchen, dem Künstler seinen Platz zu geben. Denn unser Urteil ist unsere Weltanschauung. Corinths Talent rechtfertigt, nein fordert, daß man es am Höchsten, an den Werken der Meister, messe. Von eben diesen Werken der Meister wird er aber auf einen Platz verwiesen, wo Künstler schaffen, die nicht die große Demut derer haben, die das Jahrhundert zu seinen Werkzeugen gemacht hat, die eine neue Schönheit fanden und die dauernd leben werden, weil sie ihre Zeit so stark lebten. Auf der Plattform freilich, wo Corinth steht, wohin er vom Leben gestellt worden ist, herrscht er unumschränkt, durch die Mächtigkeit seiner Natur, durch die Allseitigkeit seines Könnens und durch die Lebendigkeit seines Geistes.

LOVIS CORINTH, SELBSTBILDNIS

MIT ERLAUBNIS DES VERLAGS FRITZ GURLITT, BERLIN

Digitized by Google

GRECO, DIE VERHERRLICHUNG DER INQUISITION

NEUES ÜBER GRECO

VON

HUGO KEHRER

I.

„Der Traum Philipps II."

Ein seltsames Bild, seltsam sowohl durch seinen reichen stofflichen Gehalt, als auch durch seine farbige, skizzenhafte Behandlung, befindet sich im Escorial: Greco hat es 1580 gemalt, und mit guten Gründen nimmt man an, der König habe vor Erteilung eines größeren Auftrages — gemeint ist das „Martyrium des heiligen Mauritius" — noch eine Probe aus Grecos Hand sehen wollen. Ohne zunächst auf die Bezeichnung des Bildes näher einzugehen, sei kurz sein Inhalt entwickelt.*) Ein himmlischer und ein irdischer Schauplatz, einem Unten entspricht ein Oben, wo Engelchöre auf

* Vgl. Hugo Kehrer: „Die Kunst des Greco". 3. Auflage. München 1920, Verlag Hugo Schmidt, S. 36, Abb. 14.

Digitized by Google

Wolken heranschweben und die Gottheit anbeten, doch nicht in ihrer sichtbaren Körperlichkeit, sondern im Symbol, im Zeichen des Namens Jesu. Wie man sieht, ist aus dem griechischen „Σ", dem dritten der drei Majuskeln des griechischen Wortes Jesu, ein lateinisches „S" geworden, auf dem Querbalken des zweiten Buchstabens erhebt sich das Kreuz. Dieses Monogramm geht auf den heiligen Bernhardin von Siena zurück, der am Schlusse seiner Predigten eine Tafel mit diesem Namenszuge in goldenen Buchstaben, von Sonnenstrahlen rings umgeben, zur Verehrung aufstellte; vorzüglich ist es das Zeichen der Jesuiten geworden, nachdem Ignatius von Loyola es bei der ersten Ernennung eines Jesuitengenerals im Jahre 1541 an die Spitze seines Wahlzettels gesetzt hatte. Offenbar handelt es sich in dem Gemälde Grecos um die Darstellung der „Gloria", der „Gloria in excelsis Deo", d. h. um den Lobgesang der Engel, um die Lobpreisung Gottes, die sogenannte Doxologie. Zwei Stellen des neuen Testamentes liegen zugrunde: Brief des Paulus an die Philipper, Kapitel II, Vers 10 und Evangelium Matthäi, Kapitel 24, Vers 30. An dieser Anbetung durch die himmlische Welt beteiligt sich die irdische, geordnet nach weltlichem und geistlichem Stand. Den König Philipp II. trifft zunächst der Blick, jene Figur am vorderen Bildrande, die auf zwei goldenen, rotgefütterten Kissen kniet. Unbeweglich-starr ist dieser hagere Körper, scharf schneidend der Außenkontur, spitzig sind die Knie, und aus dem sich verzehrenden Gesichte blicken müde die kleinen, aufgerissenen Augen. Die katholische Majestät erscheint ganz in Schwarz, selbst der Degen und die Handschuhe sind schwarz. Der neben ihr auf dem orientalischen Teppich kniet, mit dem gelben Hermelinmantel angetan, ist ein Kaiser, also Karl V., der freilich damals, als Greco das Bild malte, bereits zweiundzwanzig Jahre tot war. Es ist ein idealisiertes, verklärtes Porträt; das Hoheitsvolle drückt sich durch die Würde des Greisenalters aus. Zurückgenommenes Haupt, verlorenes Profil, die Rechte ruht demutsvoll auf der Brust. Dem Kaiser gegenüber zeigt sich der Papst (Julius II. ?), knieend, mit langer Alba, Pluviale, Stola, Manipel und Handschuhen bekleidet; die Tiara fehlt. Zur Linken des Papstes, umgeben von zwei Bischöfen, kniet ein jugendlicher Kardinal, rot in rot gekleidet. Drei Heiligenfiguren vollenden diese Breitellipse. Mehr nach dem vorderen Bildrande vorgezogen ist die Kniefigur eines halbnackten Heiligen; seine Arme überschneiden die Brust, und auf dem Griff des Schwertes liegen die Hände. Es soll Mauritus sein, einer der Schutzpatrone des Klosters Escorial*. Laurentius ist der andere Schutzheilige, er hat die Arme über die Brust gekreuzt und blickt nach oben. Mittel- und Hintergrund, ungetrennt, füllen zahllose, unübersehbare Scharen von Heiligen und Märtyrern, manche recken die Arme empor, sie alle blicken nicht nach oben, sondern schauen in den Himmel hinein; ganz impressionistisch ist die Form ihrer Köpfe behandelt, Silhouette schwingt neben Silhouette.

Bis hierher ist der Inhalt des Bildes verständlich, er ist nicht ohne Analogieen. Aber was soll in diesem Zusammenhang der kolossale Höllenrachen, der uns entgegenklafft, und dem ein zweiter, kleinerer beigegeben ist? Eng gepreßt stehen in dieser grotesken Höhle Verdammte, in Feuer und Schwefel, voll Qualen der Verzweiflung; der Schmerz hat ihre Glieder verzerrt, einige pressen die Hände auf die schmerzgesättigten Gesichter. Durch einen Spalt des Höllenrachens hat sich der „Glutstrom" herangewälzt; an seinem Ufer sieht man neue, der Verdammnis zugeführte Menschenleiber; böse, unbarmherzige Teufel scheinen Gruppen von ihnen in den Fluß zu werfen. Und nicht zu übersehen das Motiv, das zur Erklärung beiträgt; am Galgen hängen Menschen, deren Körper rote Flammen umschlagen; eine Leiter steht noch da, offenbar stiegen auf ihr die Verurteilten hinan. Soviel über den Inhalt des Bildes!

Wie lauten nun die alten Bezeichnungen? Einen einheitlichen Titel gibt es nicht. Der Pater Francisco de los Santos, um mit einer der ältesten Quellen zu beginnen, spricht in seiner 1657 erschienenen Beschreibung des Klosters Escorial von „una Gloria de Dios", Palomino (1715) von einem „Juicio", Andres Ximenez (1764), Antonio Conca (1793) und José Quevedo (1849) nennen es wiederum „La Gloria". Erst Vicente Poleró, ein Restaurator des Prado-Museums, bringt 1857 in seinem Gemäldekatalog für den Escorial, jedoch ohne irgendwelche Begründung, die Bezeichnung „Traum Philipps II."**;

* Vergleiche Carl Justi in „Zeitschrift für Bildende Kunst", IX, S. 213.

** D. Vicente Poleró y Toledo: „Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo", Madrid 1857, S. 39.

Digitized by Google

Antonio Rotondo (1861) schließt sich ihm an. Carl Justi nimmt beide Titel auf, wie auch Cossio*, der aber dem „La Gloria" den Vorzug geben möchte.

„Gloria" mag man diese Schöpfung nennen, und man wird sich dabei an Tizians „Gloria", das Lieblingsbild Karls V., oder auch an Dürers „Anbetung der Dreifaltigkeit" erinnert fühlen. Der Name „Sueño de Felipe" — ohne zwingenden Grund geprägt — könnte sich auf den Auftraggeber und den Empfänger des Bildes beziehen; freilich das Wort „Vision" wäre verständlicher. Der Barock, vor allem der spanische, pflegt dem Träumenden die Augen zu schließen, dem Visionären dagegen offen zu halten. Mir scheint, die beiden vorhandenen Bezeichnungen treffen nicht den entscheidenden Punkt. Ikonographisch gesprochen, kommt der Bildinhalt, so wie ihn Greco gestaltet hat, nicht wieder vor. Man hat darum das Recht zu sagen, etwas Besonderes sei hier ausgedrückt. Daß Bezug genommen wird, auf die Taten Philipps, für die er unter die Heiligen der Kirche kommt, wofür sich ihm die Gottheit offenbart, scheint mir zweifellos zu sein. An des Königs Ohr schlagen die Schreie der Verdammten. Wer aber sind diese Verdammten? Ganz allgemein von sündigen, spanischen Menschen zu sprechen, geht nicht an. Man muß auch das scheinbar so nebensächliche Motiv, die am Galgen Aufgehängten, Verbrannten, berücksichtigen. Aktuelle, die damalige Zeit erfüllende und tief bewegende Begebenheiten dürften vorliegen. Diese Verdammten, Verbrannten können kaum etwas anderes als die von der Inquisition verurteilten Ketzer sein, und um diese Behauptung zu beweisen, sei hier in aller Kürze auf die Institution der spanischen Inquisition hingewiesen.

Seit Sixtus IV. war die Ernennung der Inquisitoren den spanischen Königen übertragen worden; so wurde die Inquisition ein königliches Institut und die Ketzerei zugleich als ein Verbrechen gegen den Staat angesehen. Zur Zeit Karls V. und Philipp II. war die Inquisition volkstümlich, eine „Maßregel im Sinne echt katholisch-castilischer Nationalität". Unter Karl V. waren drei Generalinquisitoren im spanischen Reiche sowohl gegen Lutheraner und Reformierte, als auch gegen Juden und Mauren tätig. Eine der letzten Maßnahmen des Kaisers war die Aufforderung an seinen Sohn Philipp: „die lutherische Lehre auf dem Scheiterhaufen zu ersticken". In seinem Testament beschwor er seinen Sohn bei dem ihm schuldigen Gehorsam, die Inquisition als „das große Bollwerk des katholischen Glaubens zu hegen, nur so erfülle er seine Regentenpflicht"; er beschloß es mit den Worten: „So wirst du meinen Segen haben, und der Herr wird all dein Vorhaben fördern." Philipp II. erfüllte den Wunsch des Vaters, indem er dessen Edikte erneuerte. Er hielt sich für den berufensten Verteidiger der Rechtgläubigkeit gegen die überall anstürmende Ketzerei. Die Inquisition machte unter ihm gewaltige Fortschritte, er vernichtete in Spanien jede Spur ketzerischer Lehren, und in seiner Person verkörperte sich die gesamte Wiederbelebung des Katholizismus in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. In zwölf Hauptstädten des Landes ließ er Tribunale des heiligen Amtes errichten, zahlreiche Autodafés wurden veranstaltet. Die feierlichen Glaubensakte an Sonn- und Feiertagen galten als „kleine Vorspiele des Weltgerichts", sie sollten äußerlich soweit als möglich eine Darstellung des „Jüngsten Gerichtes" sein. „Als ein Glied des Teufels", als verflucht und exkommuniziert, wurde der Ketzer zum Verbrennungsplatze geführt. Wer sich der Kirche zuletzt noch reuig unterwarf, wurde vor dem Verbrennen stranguliert; wer aber nicht um Absolution gebeten, nicht abgeschworen, nicht freiwillig, oder auch nur unvollständig ein Geständnis abgelegt hatte, wurde lebendig verbrannt. Auf die Inquisition im allgemeinen ist hier im Bilde Grecos angespielt, der besondere Inhalt spricht für diese Annahme. Greco malt die durch die spanische Inquisition verdammten Ketzer und verherrlicht zugleich den Mann, der sich in den Dienst des heiligen Offiziums der Inquisition sein Leben lang gestellt hatte, seine Katholische Majestät Philipp II.: so erfüllt sich dessen höchster Ehrgeiz, indem er den Lohn von dem Himmel empfängt. Daß dabei einzelne Motive frei von Greco gewählt und das „Jüngste Gericht" als solches vermittelt hat, kann nichts gegen meine Meinung bedeuten. Die üblichen Titel „Gloria" und „Traum Philipps II" dürften nicht richtig sein, ich schlage darum die Bezeichnung: „Die Verherrlichung der Inquisition" vor. — Toledo, wo 1580 Greco das Bild malte, war einer der Hauptplätze der Inquisition.

* Manuel B. Cossio: „El Greco", Madrid 1908, Band I, S. 317.

Digitized by Google

GRECO, DER GNADENSTUHL IN DEN WOLKEN

II.

„Der Gnadenstuhl in den Wolken".

1577—79 hat Greco für den Hochaltar der alten Dominikanerkirche von Toledo die „Heilige Dreifaltigkeit" gemalt: hier hat Dürer Pate gestanden, den Einzel-Holzschnitt von 1511 hat der junge Greco benutzt. Übernommen ist das Gesamtschema, das Gerüst der Komposition mit der in zentraler Anordnung gegebenen, in die Wolken hinaufgerückten Hauptgruppe, mit jenen bekleideten Engelfiguren, die in die nächste Nähe des Leichnams zugelassen, die Totenklage anstimmen und in heiliger Scheu den Körper mitleidsvoll berühren; fast gleich ist der Abstand vom unteren Bildrande. Das Motiv des Untergreifens der rechten Hand des Vaters unter die Achsel des Sohnes wiederholt sich, die Neigung des Hauptes Gott-Vaters ist fast identisch, wie auch die Art der Linien- und Lichtführung, so daß der Blick die beiden Köpfe zugleich trifft. Man muß sich vergegenwärtigen, Dürer ist der Schöpfer dieses grandiosen Themas,* er zum erstenmal hat den Toten vom Kreuze gelöst, in den Schoß des Vaters gebettet und die Engel, wehklagend, zur nächsten Nähe zugelassen. Im Italienischen und Spanischen gibt es dieses Motiv vor Dürer nicht. Einerlei zu wissen, ob nun Greco den Holzschnitt noch aus Italien, das er damals gerade verlassen hatte, mitgebracht, oder ob er ihn in Spanien selbst zu Gesicht bekam; jedenfalls war im Kreise Philipps II. die Verehrung für Dürer vorhanden. Man darf nicht sagen, wie es leider geschehen ist, Grecos Gemälde „erinnere" nur an Dürer. Selbstverständlich hat Greco, genial wie er nun einmal war, sechsundsechzig Jahre nach dem Entstehen der deutschen Vorlage diese selbst transformiert: aus dem malerischen flächenhaften Stil ist ein linearer-flächenhafter geworden, mit starker Betonung der plastischen Form. Greco hat abgestoßen, was sich nicht mit dem Geiste der Zeit vertrug. So stand für ihn von vornherein fest, daß der spätgotische, erbarmungswürdige und zum Herzen sprechende Christus nunmehr nicht recht verstanden werde. Grecos Christus hat trotz aller Hilflosigkeit die Qualen am Kreuz siegreich-triumphal überwunden; es klingt die italienisch-romanische Auffassung nach, die spanisch-romanische aber ist noch nicht zu Wort gekommen. Es ist auch noch die Zeit italienisierender, formaler Bemühungen; so wie dieser tote Körper sich hier präsentiert, wäre er ohne Michelangelo nicht möglich gewesen. Wie reich an Drehungen und Überschneidungen ist die Figur, wie prachtvoll wölbt sich der Torso! Die eine Schulter ist hochgenommen, die andere schräg zurückgeführt. Stark vorgezogen ist das rechte Knie, — plastischer hat Greco nie wieder modelliert, — und der Ellenbogen ist kräftig vorgedrückt; die innere Handfläche zeigt nach außen. Daß endlich Greco die Marterwerkzeuge aus den Händen der Engel genommen, diese selbst an Zahl verringert und die vier Windgötter weggelassen hat, mag noch erwähnt sein.

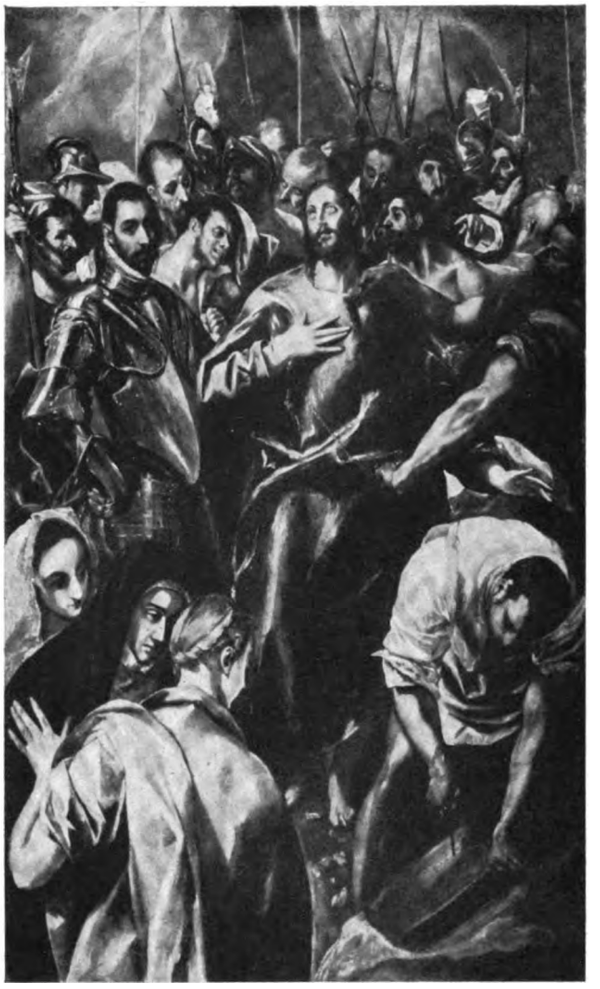
* Heinrich Wölfflin: „Die Kunst Albrecht Dürers" München 1908, S. 205.

Digitized by Google

III.

„Die Entkleidung Christi auf dem Calvarienberg".*

Man muß Nachdruck darauf legen, daß 1577—79 Greco Holzschnitte Dürers gekannt hat. Genau in jenen Jahren, da er an dem „Gnadenstuhl in den Wolken" malte, malte er auch die sogenannte Entkleidung Christi. 1577 gab ihm das Domkapitel von Toledo den Auftrag, am 15. Juni 1579 war das Werk vollendet. Diese „Entkleidung Christi" fällt nun, wenn man die in Italien gemalten Bilder Grecos zur Vergleichung heranzieht und auch diejenigen, die zeitlich folgen, aus dem Zusammenhang heraus. Spanische Vorlagen scheint es nicht zu geben. Wer das Bild erlebt hat, ist immer von neuem betroffen von dieser beängstigenden, fast spätgotischen Gedrängtheit und Fülle der Figuren. Kein Zufall, daß Justi meinen konnte, Greco habe diese Komposition aus Venedig mitgebracht; andrerseits fielen ihm aber auch „gewisse altertümliche Züge, hieratische Anklänge" auf, die er aus dem Byzantinischen herleiten möchte. Mir scheint, zeitlich wie räumlich braucht man nicht so weit zurückzugehen. Sicherlich bereitet auch die Wahl des Themas einige Überraschung. Wo kommt denn eine „Entkleidung" als Hauptthema vor? Justi läßt dieses Motiv darum gewählt sein, weil das Bild für die Sakristei bestimmt war. Mit Unrecht, denn die Sakristei ist der Ankleideraum der Priester (zugleich der Aufbewahrungsort für die liturgischen Gefäße). Laut Vorschrift hat in der Sakristei der Priester in langem, schwarzem Talar zu erscheinen, und über diesen legt er dann die liturgische Kleidung an, also von einer „Entkleidung" ist gewiß keine Rede. Kann man sich den Verlauf der Szene nicht so denken, daß die römische Wache, unter die sich Juden gemischt haben, vom Torweg sich heranwälzend, eben auf Golgatha eingetroffen ist, und daß der Scherge nur deshalb in den Saum des Rockes gegriffen hat, um Christus vorwärts zu reißen? Ähnlich ist ja das Motiv bei Dürers „Gefangennahme Christi" von 1510, dem Blatt der großen Holzschnittpassion. Wie dem auch sei, — auch hier scheint mir Dürer im Spiele zu sein. Diese Zentralkomposition mit ihrer Verflechtung der Formen im alten Sinne,



GRECO, DIE ENTKLEIDUNG CHRISTI AUF DEM CALVARIENBERG

mit dem Hineingestelltsein des Christus in die Mitte, mit ihren asymetrischen Akzenten zugleich, dieses Gedrängte-Beengte, seelisch Erregte-Bewegte, brutal sich Auswirkende, — dieser Wellenschlag der dicht zusammengeschobenen Köpfe, das Verhöhnen, Verlästern, die sich ballende Faust, und endlich der sich ganz demütig ergebende Christus, der tut, als ob ihm das alles nicht geschähe, — wo anders kommt dieses vor als in Dürers „Geißelung Christi" der großen Passion (B. 8)? Dabei finden sich in der Schar der Figuren auch ältere, die teilnehmend, um nicht zu sagen, mitleidvoll auf Christus blicken, und der Scherge dicht an der linken Schulter Christi mit der entblößten Brust, kann doch wohl nicht aus Zufall gerade an dieser Stelle stehen. Natürlich mäßigt Greco, durch die Renaissance

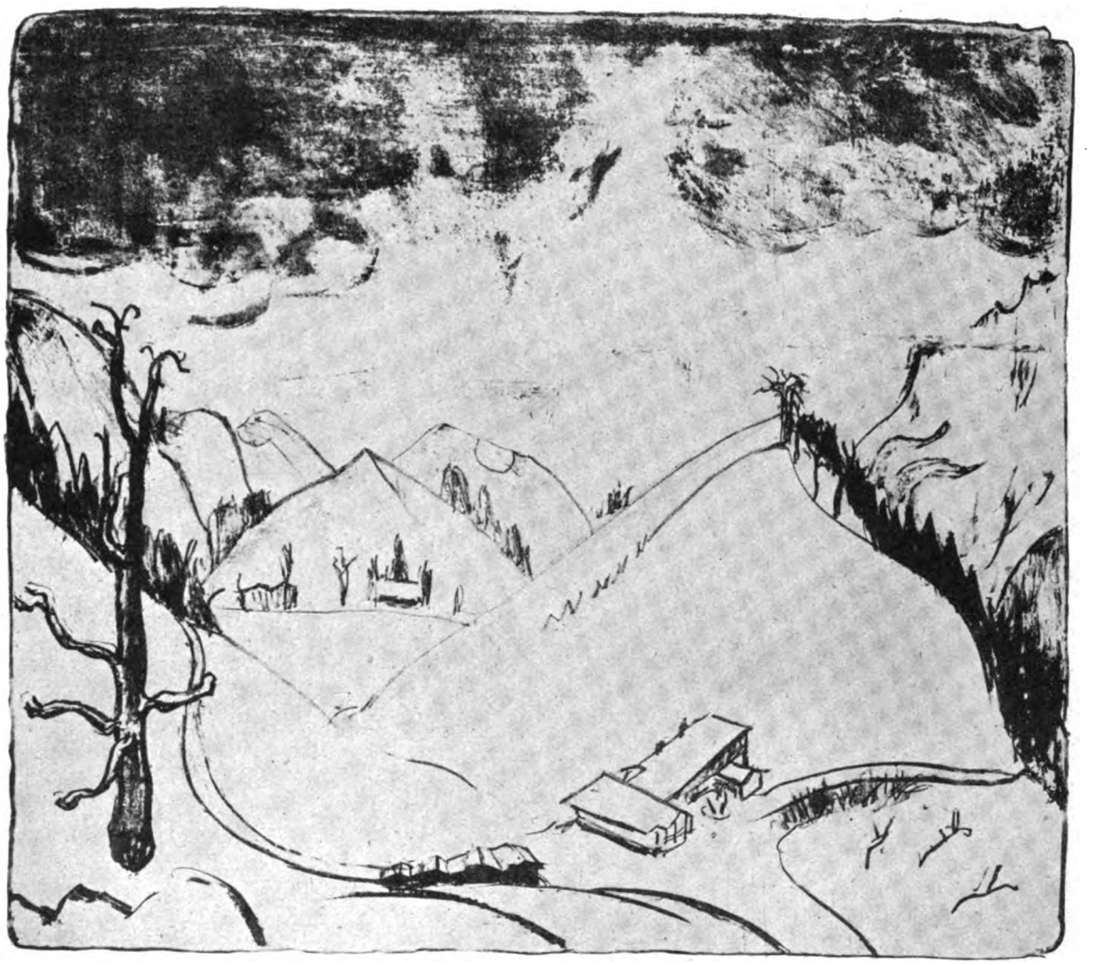
* H. Kehrer, a. a. O. S. 27—29.

Digitized by Google

hindurchgegangen, den Grad der spätgotischen Verhöhnung, meidet das wüste Dreinschlagen, Auspfeifen und Zerren an den Armen: 1577 paßt sich das nicht mehr. Daß Greco seine Dürer-Vorlage auch hier in seinen Stil übersetzt, vor allem die Architektur, der er fast immer geflissentlich aus dem Wege ging, beiseite schob, Neues hinzufügte, wird nach dem oben Entwickelten nicht mehr verwunderlich sein. Mir scheint, die Wahrscheinlichkeit der Verwendung einer Dürer'schen Vorlage ist nicht abzuleugnen. Der junge Greco suchte in Toledo nach einem Schema, nach einem Gerüst für sein Bild, und da er es auf spanischem Boden nicht finden konnte, leistete ihm Dürer willkommene Hilfe. Mehr wird vorerst nicht zu sagen sein, und ich sage es mit Vorsicht, aber solange andere, völlig überzeugende Vorlagen formaler Art fehlen, wird man diese Annahme nicht in den Wind schlagen dürfen.

ERICH HECKEL, MÄDCHENKOPF. LITHOGRAPHIE, 1922
AUS DER HECKEL-AUSSTELLUNG IM GRAPHISCHEN KABINETT (J. B. NEUMANN), BERLIN

Digitized by Google



ERICH HECKEL, BERGE IM SCHNEE. LITHOGRAPHIE, 1922
AUS DER HECKEL-AUSSTELLUNG IM GRAPHISCHEN KABINETT (J. B. NEUMANN), BERLIN

DIE LIEBERMANN-AUSSTELLUNG IN ZÜRICH

VON

CURT GLASER

In den Sommermonaten war im Züricher Kunsthause eine ebenso umfangreiche wie bedeutende Ausstellung von Werken Max Liebermanns zu sehen. Es war dem Konservator Dr. Wartmann gelungen, der Ungunst der Zeiten trotzend, mehr als hundert Gemälde, dazu eine große Zahl von Zeichnungen und einen stattlichen Ausschnitt aus dem graphischen Werk des Meisters in den schönen Ausstellungsräumen zu vereinigen. Seit der Jubiläumsausstellung der Berliner Akademie war keine Gelegenheit geboten, ein ähnlich reichhaltiges Bild vom Schaffen des Künstlers zu gewinnen. Die jüngste Münchener Ausstellung, deren Bestände zum Teil nach Zürich überführt worden waren, wurde weit übertroffen, da aus Privatbesitz und Museen eine Reihe wichtiger Werke gewonnen werden konnte.

Liebermann selbst war mit gutem Beispiel vorangegangen und hatte die schönen Familienbilder aus seiner Berliner Wohnung hergeliehen. Aus dem Hause Paul Cassirer kam eine große Reihe köstlicher gemalter Studien zumal aus den frühen Schaffensjahren. Hamburger, Bremer, Dresdener, Berliner Privatbesitz und öffentliche Galerien steuerten bedeutende Stücke bei, und die Münchener Staatsgalerie entäußerte sich auf die Fürsprache Wölfflins sogar ihres Hauptwerkes, der Frau mit den Ziegen, die dem großen Oberlichtsaal den natürlichen Mittelpunkt gab. Hier hing außer-

Digitized by Google

ERICH HECKEL, TÜBINGEN. LITHOGRAPHIE, 1920
AUS DER HECKEL-AUSSTELLUNG IM GRAPHISCHEN KABINETT (J. B. NEUMANN), BERLIN

dem der große Haarlemer Schweinemarkt, die große Judengasse, eines der schönsten späten Selbstporträts, der Korso auf dem Monte Pincio, der Sommerabend an der Alster, die Gartenbank der Nationalgalerie, zwei von den Reitern am Strande, das Kloveniershaus in Haarlem, die Strandterrasse in Noordwyk, die Bildnisse Bodes und des Stadtrats Cassel. Die Aufzählung gibt dem Kenner Liebermannscher Kunst eine Vorstellung von dem großartigen Eindruck, den der Besucher in den Hauptsaal der Ausstellung empfing.

Im Eingangsraum war eine Anzahl früherer Werke vereinigt, darunter die Amsterdamer Waisenmädchen der Hamburger Kunsthalle, die Seilerbahn der Sammlung Rothermund, die Kaiser Friedrich-Gedächtnisfeier in Kösen aus dem Besitz von Leo Lewin. In kleinen Seitenkabinetten hingen die zahlreichen Studien, von der holländischen Dorfstraße des Jahres 1872 angefangen, der im besten Sinne altmeisterliche Knabe mit weißem Haar, eine Skizze zum Hof des Waisenhauses in Amsterdam, der Schlächterladen in Dordrecht, der Halbakt einer Bäuerin, der jedem Besucher von Liebermanns Atelier wohlbekannt ist, und viele andere Naturstudien und Vorbereitungen für Hauptwerke des Meisters wie die Netzeflickerinnen und das Bierkonzert. Ein seitlicher Saal endlich enthielt im wesentlichen Gemälde neueren Datums, darunter eine Auswahl vorzüglicher Bilder aus dem Wannseegarten sowie Bildnisse der Tochter und Enkelin.

Nimmt man die große Zahl von Zeichnungen hinzu, deren Grundstock neben Liebermanns eigenem Besitz die nahezu vierhundert Nummern umfassende Sammlung des Herrn David Leder bildete, so vermag man sich eine Vorstellung zu bilden von der Fülle des Gebotenen. Mühe und Kosten, die der Veranstalter der Ausstellung nicht gescheut hatte, wurden denn auch reichlich belohnt durch einen Erfolg, der allen berechtigten Erwartungen entsprach, die Ausstellung, die zeitlich mit den Internationalen Festspielen zusammenfiel, wurde selbst als ein festliches Ereignis durchaus begrüßt und empfunden. Ein stattlicher, von Dr. Wartmann mit der gewohnten Sorgfalt verfaßter Katalog, der mit 28 großen Abbildungen geschmückt ist, wird als eine wertvolle Bereicherung der Liebermann-Literatur das Andenken an die schöne Veranstaltung wach erhalten.

MÜNCHEN

Die Ausstellung der Münchner Neuen Sezession läßt die Tendenz „Zurück zum Objekt" noch viel stärker erkennen als die vorjährige. Es stellt sich dabei naturgemäß auch noch weit klarer als früher heraus, wer wirklich ein solides Talent hat. Leider drängt sich uns gleichzeitig die Beobachtung auf, daß eine überragende Begabung nirgends zu entdecken ist; keine führende Persönlichkeit, nur tüchtige, ehrenwerte Talente, die auch schon Gefahr laufen, der Münchner Saturiertheit zu verfallen, den glücklich gewonnenen Stil behaglich weiter zu pflegen. Gewiß zählt das Ehepaar Caspar nach wie vor zu den strebsamsten, rührigsten Mitgliedern, aber Carl Caspar fehlt doch bei aller Inbrunst, Anschaulichkeit und Solidität das letzte, entscheidende zum großen Maler und Frau Caspar-Filser vermag ihren Arbeiten nach wie vor nicht ein festes Gerippe, einen straffen Zusammenhalt zu geben. Unold, wesentlich gesünder und ursprünglicher als die letzten Jahre zeigt eine Scheu vor der Farbe, eine Liebe für eine Arme-Leute-Farbendürftigkeit, die nicht recht begründet wirkt.

Digitized by Google

ERICH HECKEL, TÄNZERINNEN. HANDKOLORIERTE LITHOGRAPHIE, 1922
AUS DER HECKEL-AUSSTELLUNG IM GRAPHISCHEN KABINETT (J. B. NEUMANN), BERLIN

Ähnlich ist Tröndle in seinen Bildchen, in denen er sich recht nett als eine Art moderner Ludwig Richter gibt, zu monoton. Recht armselig wirkt auf mich Schrimpfs Neu-Nazarenertum und des von Haus aus weit talentierten Mense Anlehnung an den Bauernöldruck ist schließlich nichts anderes als moderner Kitsch. Sehr begabt sind die Arbeiten des Schweizers Lauterburg, in denen sich Weltis Geist seltsam mit dem Gottfried Kellers mischt. Oft skurril und manieriert, nicht selten verblüffend durch großes Können und koloristisches Raffinement in Einzelheiten, scheint in dieser Kunst noch zu viel Treibhausluft zu wehen. Man möchte diesem Künstler wünschen, daß er doch noch den Weg in die freie Frische finden möge.

Das Ausscheiden Edwin Scharffs macht sich empfindlich bemerkbar. Die Plastiken von Klaus halten sich auf gleicher Höhe wie die im Vorjahr gezeigten. Der langsam und schwer an sich arbeitende Künstler ist eine der erfreulichsten Erscheinungen und man darf hoffen, daß er das bildnerische Ideal, dem er nachstrebt, mehr und mehr zur Wirklichkeit umzusetzen vermag. A. L. M.

BERLIN

Eine ausgezeichnete, sorgfältig gemachte Ausstellung der Graphik Erich Heckels gab es im Graphischen Kabinett (I. B. Neumann). Man sah Blätter aus den Jahren von 1905 bis 1922, Lithographien, Radierungen und Holzschnitte. Wieder kam einem die starke Begabung Heckels und seine geistige Disziplinierheit zum Bewußtsein. Es fiel einem ein, daß Heckel von der Architektur herkommt. Davon ist immer noch ein wenig geblieben. Etwas Schematisches, Trockenes, Aufrißhaftes in vielen Darstellungen. Man wurde entfernt an den Holländer Shelfhout erinnert. Doch hat Heckel viel mehr Fülle, viel mehr Talent. Auch mehr ursprüngliche Eindrucksfähigkeit und Kraft des Aufschwungs. Heckel ist als Aussteller zurückhaltend, das ist sympathisch. Um so voller wirkt er aber dann mit einer solchen Ausstellung, die eine Arbeit von fast zwei Jahrzehnten zusammenfaßt.

In der Galerie A. Flechtheim fiel vor einigen Monaten ein einzelnes Bild Karl Walsers auf. Wir bilden es hier ab. Es zeigt den Künstler mit Glück auf seinem Wege fortschreitend, den Bildaufbau zu vereinfachen, die Massen in großen Kontrasten gegeneinander zu stellen und aus Hell und Dunkel schlagende Wirkungen zu gewinnen. Es zeigt ihn auch ein wenig in Anlehnung an jüngere Vertreter neuer Stilistik. Der Bühnenkünstler verleugnet sich nicht; das Bild ist szenarisch gedacht, es hat etwas Opernhaftes und hinterläßt eine Erinnerung wie an Musik.

Die hier abgebildete weibliche Figur Ernesto de Fioris war ebenfalls bei Flechtheim ausgestellt. Sie ist so wohl ausbalanziert und so zart-kräftig modelliert, wie das Beste, was wir von Fiori kennen. Nur die linke, auf dem Bein liegende Hand erscheint etwas naturalistisch, sie fällt ein wenig heraus. K. Sch.

Digitized by Google

DIE NEUORDNUNG DER NATIONALGALERIE

Diese Neuordnung ist ungefähr die fünfundzwanzigste wird nun aber als die endgültige bezeichnet. Die Nationalgalerie, heißt es, wäre jetzt, was sie sein soll. Sie soll ein „beglückendes Bild" geben — sagt Justi in seiner — uns nicht zugegangenen — Einladung.

Justi hat in der Presse einen Erfolg gehabt: sein Fleiß erregt Bewunderung. Drei Unternehmungen; diese Neuordnung, die Corinth-Ausstellung und die Hagemeister-Ausstellung sind zu gleicher Zeit vor die Öffentlichkeit gebracht. Über die Bewunderung des Fleißes wurde aber leider nicht genügend beachtet, wie sehr unruhige Betriebsamkeit den Sammlungen schon geschadet hat.

Daß Justis Diplomateneifer der Nationalgalerie Menzels großes Bild „Friedrich und die Seinen bei Hochkirch" und die großen Paradebilder Franz Krügers verschafft hat, ist eine positive Leistung. Trotzdem für Menzels Bild in den Kleinen Menzelkabinetten kein Platz ist. Und ein Gewinn, ein großer sogar, ist auch die herrliche „Medea" Delacroix', die Tschudi einst erworben hat und worüber er dann gefallen ist. Wenn Justis Tätigkeit sich auf solche Verhandlungsgewinne beschränkte, könnte er segensreich wirken. Denn er hat mehr den Eifer eines nach sichtbaren Erfolgen hungrigen Unternehmers, eines Fabrikdirektors, als den eines planvoll aufbauenden, künstlerisch empfindenden Galerieleiters. Aber das sieht er nicht ein; und so verdirbt er mit der andern Hand, was er mit der einen gut gemacht hat. Aufbau und Ordnung der Sammlung beweisen einmal mehr, daß Justi leider ein unkünstlerischer Mensch ist, und daß das Bestreben, glauben zu machen sein Fleiß sei Genie, unmöglich lange überzeugen kann.

Als er die Nationalgalerie zum erstenmal geordnet hatte, schrieb er ein Büchlein, worin er auseinandersetzte, warum die Wandtöne, die Dekorationen gerade so sein mußten, wie er sie gewählt hatte. Damals hatte er beim Hängen nicht gesehen, daß Leibls und Trübners Bilder auf dem kalten, hellen Grau schwarze Flecken machten. Aber andere Leute, die Augen haben, sahen und sagten es. Jetzt hat Justi die Wände anders gegliedert und dunkelviolett überstreichen lassen. Auch er korrigiert sich also selbst? Vortrefflich! das ist, was wir immer von ihm gewünscht haben! Fragt sich nur, ob die Selbstkorrekturen Verbesserungen sind. An einigen wichtigen Stellen sind sie es nicht. Den Werken von Feuerbach und von Thoma, den viel zu vielen Bildern von Schirmer und Lugo ist der sehr tintige Ton nicht günstig. Er läßt sich nicht rechtfertigen; es sei denn Justi hielte es für richtig — was ein Aufsatz seines Hilfsarbeiters wahrscheinlich macht —, daß es gewissen Bildern gut ist, wenn sie in die Wand hineinsinken und zu deren Bestandteil werden. Das wäre wieder so ein Schwabenstreich der Logik, der ihm ähnlich sieht. Die Bilder Leibls kommen auf einer roten Tapete nun besser als früher zur Geltung, doch strahlt das Rot der Wand zu stark, es überstrahlt die Bilder. Trübners grüne Bilder fallen in die grüne Tapete hinein. Die Tönung des Saales, in dem die Bilder Casper David Friedrichs ohne feineres Verständnis aufgehängt worden sind, ist tot; der Raum wirkt wie ein Sarg. Wirklich gut ist der Wandton nur in den kleinen Kabinetten des ersten und zweiten Stockwerks. Das Resultat ist also nicht überwältigend. Obwohl der Direktor sich, wie er mitteilt, der Hilfe eines sich dienstwillig aufdrängenden Malers bedient hat, der ein betriebsamer Manager geworden ist, seit er sieht, daß er mit seiner Malerei die Kritik aus ihrer Zurückhaltung nicht hervorlocken kann.

Mäßig gute Wandtöne wären aber in den Kauf zu nehmen, wenn die Sammlung bei der Neuordnung nur sonst künstlerisch oder wenigstens historisch bedeutend als ein Ganzes gedacht worden wäre. Justi hat die Aufgabe aber so gedacht, daß das Jahrhundertbild der Kunst gefälscht erscheint.

Die führenden Meister des neunzehnten Jahrhunderts sind die sogenannten Naturalisten. Sie müssen notwendig im Mittelpunkt einer nationalen Galerie stehen; und sie gehören zusammen. Justis Nationalgalerie aber sieht aus, als sei das neunzehnte Jahrhundert vornehmlich eine Epoche der Romantik gewesen. Im Mittelpunkt seiner Galerie stehen die Nazarener, die Romantiker und die Deutsch-Römer. Sieht man von den Menzelkabinetten ab, so gehört das ganze Erdgeschoß Malern wie Feuerbach, Böcklin (in mehreren Sälen!) Marées, Thoma, Klinger, Schirmer und Lugo. Im Treppenhaus stehen die Kartons von Cornelius. Und das ganze zweite Stockwerk, mit Ausnahme des den Klassizisten gewidmeten Vorraums, gehört den Nazarenern. Dort ist eine Fülle entsetzlich langweiliger, belangloser Bilder untergebracht, dort sind ganze Kabinette mit Wandbildern gefüllt, die nur den Wert interessanter Tapeten haben, dort erkennt man an der Menge der Neuerwerbungen (Steinle, Jul. Schnorr, Th. Rebnitz, Veit, E. Fr. Oehme), daß Justis Interesse vor allem diesem künstlerisch unwichtigem Zeug gehört. Die Naturalisten müssen sich recht und schlecht mit dem ersten Stockwerk begnügen. Da dort nicht genug Raum ist, hat Justi es übers Herz gebracht, Liebermann aus der Nationalgalerie ganz zu entfernen (während der jüngere Trübner doch anwesend ist) und bei Courbet einen Schnitt zu machen, um die Meister des französischen Impressionismus ebenfalls ausscheiden zu können. Er wird es natürlich irgendwie rechtfertigen. Es ist aber diese unkünstlerische Denkart nicht zu rechtfertigen, die es zuläßt, daß der wertvollste Kunstbesitz gefühllos auseinandergerissen wird. Jeder Sammler von Passion hat den Wunsch seine besten Bilder beisammen zu halten, ein Meisterwerk durch das andere zu steigern und sich des herrlichen Ensembles zu freuen. Und was für ein Ensemble könnte mit dem Material der Nationalgalerie hergestellt werden! Es ist offenbar, Justi liebt weder Menzel noch Leibl und Liebermann, weder Manet noch Renoir und Cézanne. Er liebt Reinhart, Schinkel, Schirmer und Böcklin, und bestenfalls Casper David Friedrich. Aber den versteht er schon nicht mehr, sonst hätte er ihn beim Hängen anders behandelt. Zu ihm spricht, worüber sich raisonnieren läßt und das, was in der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts „Deutsch" in Gänsefüßchen ist.

Daß in dieser Auffassung, der die Nationalgalerie ihr neues Gesicht verdankt, System ist, beweist ein Aufsatz, in

Digitized by Google

MAX BECKMANN, SELBSTBILDNIS. HOLZSCHNITT

MIT ERLAUBNIS VON R. PIPER & CO., MÜNCHEN

dem der oben erwähnte Hilfsarbeiter Ludwig Thormaehlen das Werk, an dem er selbst mitgearbeitet hat, in einem ihm eigentümlichen verdorbenen Deutsch, über den grünen Klee lobt. In diesem Aufsatz wird das, was objektiv Geschichtsfälschung ist, insofern fortgesetzt und erweitert, als gesagt wird, diese Neuordnung sei eine Frucht der Jahrhundertausstellung, und als der Anteil, den Hugo von Tschudi an der Nationalgalerie hat, unrichtig dargestellt wird. Thormaehlen meint, des Zustandes in der Nationalgalerie zwischen 1900 und 1910 etwa entsinne sich kaum jemand mehr. Es wäre den Herren freilich angenehm, wenn's so wäre! Gerade weil wir uns dieses Zustandes so lebhaft entsinnen, sind wir über die Verballhornungen so empört, die trotz der nun erlangten Freiheit von kaiserlicher Bevormundung, mit vernichtender Konsequenz gemacht werden.

Der Einwand, es sei in der Nationalgalerie für Liebermann

Digitized by Google

und die Impressionisten nicht Platz, ist hinfällig. Es ist Platz für alles Wesentliche, wenn richtig gesichtet und gruppiert wird. Selbst dann, wenn man so locker, so wirksam und gut hängt, wie etwa im Rayski- oder im Waldmüllerkabinett. Wahrscheinlich fehlen die Bilder Liebermanns und der französischen Impressionisten nur, weil Justi sie für das unselige Kronprinzenpalais braucht, um dort einen Grundstock zu haben. Hinterher wird dann eine Theorie konstruiert. Theorien sind ja billig; und dem Verstand kann ein advokatorisch begabter Mann alles beweisen. Nur das Gefühl läßt sich nicht überreden. Es ist Justis Glück, daß derer, denen das Gefühl spricht, nicht viele sind. Diese Wenigen aber können in das Lob über die Regsamkeit des Galerieleiters nicht einstimmen. Sie beklagen es, daß an so wichtiger Stelle, in der Maske eines Vorkämpfers, ein Reaktionär wirkt.

Karl Scheffler.

Zur Ergänzung

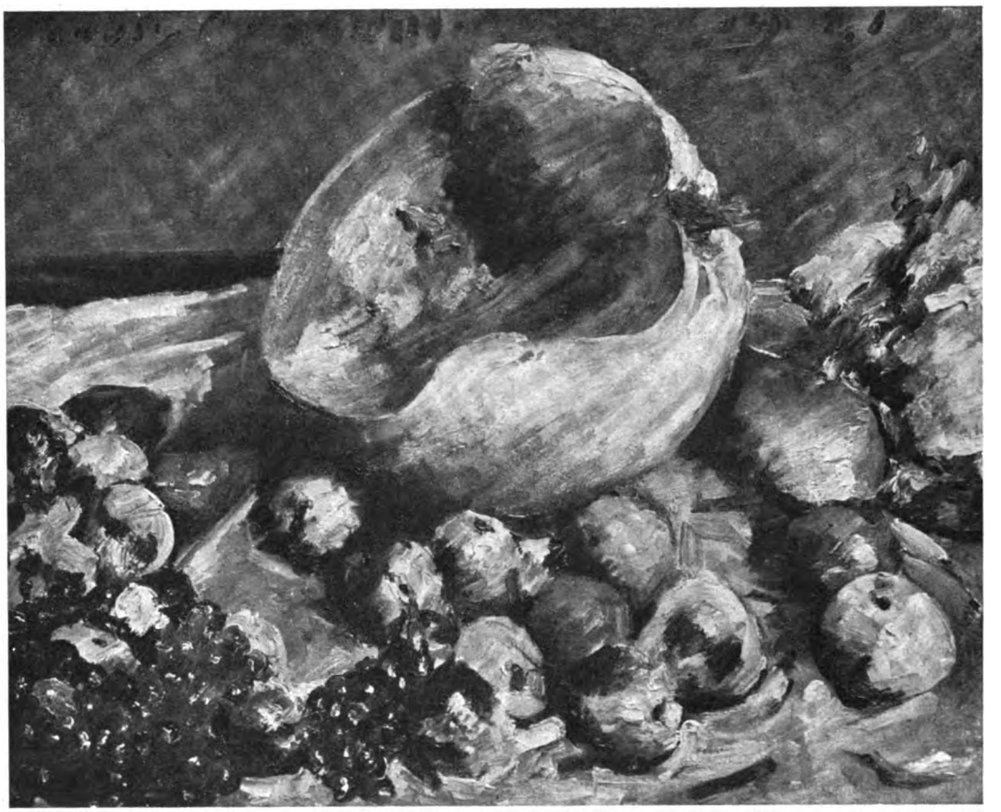
„Aus Verzweiflung, die empirische Natur, womit er umgeben ist, nicht auf eine ästhetische reduzieren zu können, verläßt der neuere Künstler von lebhafter Phantasie und Geist sie lieber ganz und sucht bei der Imagination Hilfe gegen die Empirie, gegen die Wirklichkeit. Er legt einen poetischen Gehalt in sein Werk, das sonst leer und dürftig wäre, weil ihm derjenige Gehalt fehlt, der aus der Tiefe des Gegenstandes geschöpft werden muß."

Schiller an Goethe, den 14. September 1797.

E. DE FIORI, KNIENDE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

Digitized by Google



LOVIS CORINTH, FRÜCHTE

MIT ERLAUBNIS DES VERLAGS FRITZ GURLITT, BERLIN

PRAG

In Prag ist eine Ausstellung französischer Kunst aus politischen Propagandagründen veranstaltet worden. Sie enthält 320 Bilder und Zeichnungen erster Meister von der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts bis zur zeitgenössischen Kunst und 70 Plastiken aus derselben Zeitspanne.

Die Götter dreier Malergenerationen sind versammelt. Historisch geworden, die einst sich nacheinander Veraltetsein, Unverständnis, Tollkühnheit vorwarfen. Auch die, deren Schöpfungen nicht in den letzten Jahren entstanden sind, sind uns in ihrer Kunstform gewohnt, denn unser Auge wird durch stets wechselnde Ausstellungen, durch immer neuere, immer stärkere Sensationen so oft geblendet, daß eine Darstellungsform, die etwa fünf Jahre alt ist, der heutigen Generation jedenfalls nicht durch Neuheit aufregend vorkommt. Von David bis Picasso hängen die Werke schweigsam und groß nebeneinander. Diese Ausstellung ist eine Gerichtssitzung, die Taten ziehen nacheinander vorbei und keiner ihrer Meister kann ein Wort zu ihrer Verteidigung sagen, die erklärende Feder der Freunde ist machtlos vor der Tatsache, daß Geschaffenes sich selbst auswirkt.

In dieser Ausstellung sieht man, daß alle, die sich bekämpften, die einen anderen Schlachtruf auf der Fahne hatten, schließlich alle dasselbe wollten und auch schufen. Stilprinzipien werden gleichgültig. Corot ist genau so viel oder wenig naturalistisch wie zum Beispiel Vlaminck. Der Mädchenkopf, von Degas, ist formal genau so einfach oder so geistig wie ein von Picasso gemalter. Es entscheidet nur, wessen Werk als durchlebte Wahrheit wirkt, oder wo die ästhetischen Prinzipien in den Vordergrund treten.

Die bei uns, im jungen Maldeutschland, am meisten propagierten Namen auf dieser Ausstellung sind Matisse, Derain, Picasso und Henri Rousseau. Matisse wirkt am lebendigsten. Seine kleineren figürlichen Darstellungen sind sinnlich, farbig und mit französischem Können gemalt, aber wenn es zum Pathetischen kommt oder gedanklich wird, erstarrt das schnell Gesehene und wird zur Grimasse. Das Format wird zu riesenhaft für den Inhalt. Ein lebensgroßer Goldfischhafen, ein Balkongitter und ein Fensterkreuz mit einem Haus dahinter wirken nur leer und bedeutungslos. Wenn Matisse mit seiner Kunst den Eindruck eines virtuosen Könners macht, so wirkt Derain wie ein alter Mann, der immer wieder die ihn einstmals beglückenden Erkenntnisse seiner Jugend predigt. Es bestrickt ein großes Können, eine vornehme Farbe und eine vornehme Gesinnung, aber es ist alles so müde, gekonnt und alt. Es kann nicht jeden Tag eine neue Wahrheit gefunden werden, es gibt nicht so viele, aber sie kann jedesmal neu erlebt werden.

Digitized by Google

Was als Wiederholung wirkt, trägt den Stempel des Verfalls. Daumier ist mit jedem seiner fünf gleichartigen, kleinen Bilder jedesmal wieder groß und neu und beglückend. Courbets zehn große Landschaften mit herrlich gemalten Baumgruppen von stumpfem Grün, tragen immer wieder den Stempel einer andächtigen Feierlichkeit.

Von Picasso hängen zwölf Bilder an einer Wand. Ein akademisch gezeichneter Akt, ein großes Figurenbild, das in der kleinen Photographie reicher wirkt, eine Anleihe aus der Negerkunst und eine Reihe ästhetisch kubistischer Angelegenheiten. Als Assoziation kommt mir die Absinthtrinkerin und ein Pierrotbild. Ich glaube nicht, daß eine Reihe solcher sich stets widersprechender Stilwandlungen durch das Wort „künstlerische Entwicklung" erklärt wird. Als spontanes Suchen und Irren sind diese Dinge viel zu intellektuell und vom Verstand diktiert. Ein innerer Reichtum braucht keine Wiederholungen zu fürchten. Selbst der Größte kann nicht so vielerlei, denn jeder hat nur ein Gesetz und kann sich nur innerhalb desselben zur Meisterschaft steigern.

Vor Picassos Bildern glaubt man nicht an diese innere Notwendigkeit. Er kann eben auch anders.

Nun zu Rousseau, dem Einfältigen, der eine leichte Erinnerung an unseren deutschen Thoma wachruft und der viel von der „Naivität" verschuldet hat, die sich bei uns mit viel Geschrei breit macht. Er ist wirklich innerlich einfach und seine Bilder sind ein Stück Natur durch ein Temperament gesehen, um das Zolawort zu gebrauchen. Aber es ist unverständlich, wie man aus dieser einmaligen Erscheinung eine Richtung machen konnte. Es ist auch durchaus kein großes oder schönes Temperament, das sich dort mit Farbe und Pinsel vor die Natur stellt. Er wirkt einfach, aber nicht kindhaft groß, sondern spießig und kleinbürgerlich in der Phantasie. Thoma ist mit einer Blume im Glase ein Weiser dagegen.

Man geht etwas weiter und ist dankbar, daß man hier dreizehn der schönsten kleinen Bilder Corots zu sehen bekommt. Naturnähe und Kunstform sind eins geworden. Ein Bild von Corot ist so einfach und vollendet wie etwa ein unscheinbares Maiglöckchen in seiner Vollendung erschütternd ist.

Von Millet ist außer einer reichen Landschaft, einer Ebene mit Himmel, noch ein selten schönes Herrenporträt lange in der Erinnerung, hinter dem die Porträts Ingres weit in den Hintergrund treten, als Lebendigkeit und schöne Malerei. Courbets Landschaften sind wie Choräle, die alle dieselbe feierliche Inbrunst haben, und ein Delacroix tritt mit seinem ganzen edlen Pathos auf in großen und kleinen Kompositionen und unerhört schönen und eindringlichen Waldbildern.

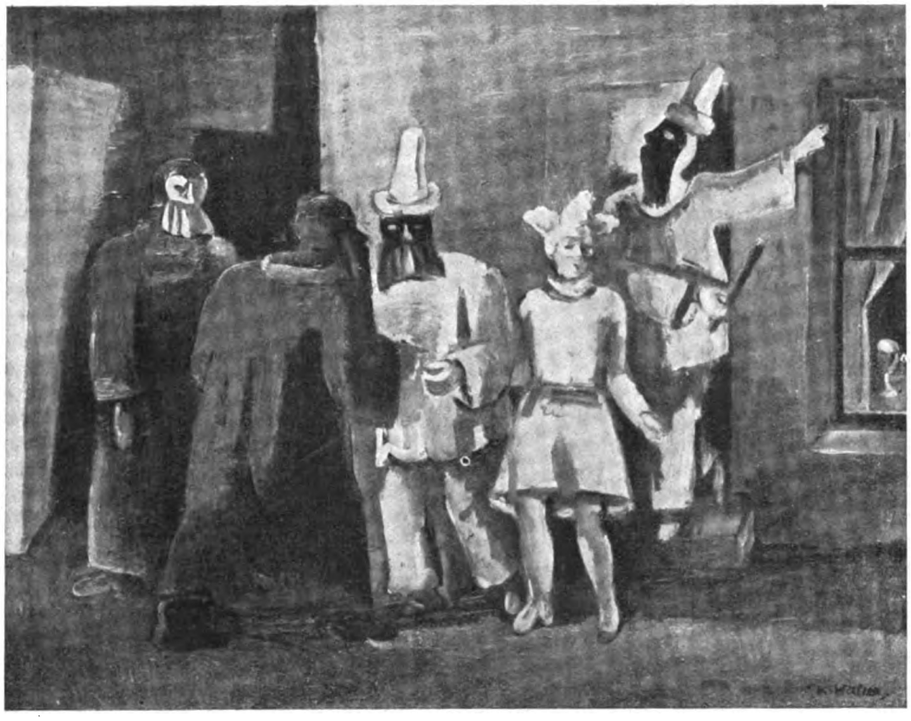
Man geht weiter und es ist wirklich als wenn nun plötzlich ein Fenster geöffnet würde, und man begreift, wessen ein Renoir, ein Manet, ein Pissaro und Sisley sich erkühnt hatten. Es ist damals eine neue Sinnlichkeit erwacht. Man zittert wenn man im Saale steht und Flüsse, Straßen, Blumen, Berge und fruchtartige Frauen um sich fühlt. Plötzlich fällt einem ein, daß Sinnlichkeit und ewige Jugend dasselbe bedeuten. Und daß gerade dies fast immer bei den Zeitgenössischen fehlt, die uralt wirken, mit ihrer Ästhetik, ihrem Verstand und der geliehenen Einfalt. Es hängen dort neben Daumier ein paar Tuschzeichnungen von Guys. Man kann nichts darüber sagen, man meint fast, Frauen. Wagen und Pferde wären überhaupt erst seine Erfindung, er hätte sie erdacht, gezeichnet und dann lebten sie. Abseits vom hellsten Freilicht ist Gauguin mit flächigen schwermütigen Tahitilandschaften und einem Stilleben. Das Jubeln hat aufgehört, es ist wie ein letztes starkes Aufblühen der Schönheit vor dem Verfall. Cézanne, trotzdem nicht die schönsten Sachen dort hängen, wirkt wie eine letzte große Totenmesse. Van Gogh, ein einsamer Riese, dessen drei Bilder, eine Irrenhausstube, eine Landschaft und ein ewig blühender Rosenstrauch wohl den tiefsten Eindruck machen und dann ist wieder eine große Zeit zu Ende.

Seurat gehört zeitlich noch zur großen Gemeinschaft. Kleine frühere Landschaften sind schön und überzeugend. Die großen pointillistischen Bilder sind durch Theorie ausgefüllt, nicht mehr durch Leben. Signac ist sozusagen mit Essays vertreten und ist ein Meister dieser Kunstform. Und dann ist man in der Jetztzeit. Ein Marquet hat drei schöne Strandbilder da, die eine ganz entfernte Vetternschaft mit Van Gogh und teils etwas mit Sisley zeigen. Die Natur ist schon durch Kunst gesehen. Das ist überhaupt der Eindruck, den man von den meisten hat. Zuviel Kunst und darum nie originell. Nur mitunter fühlt man förmlich, wie das Sehen eingesetzt hat; die Kunstform wird vergessen und es entsteht etwas. Besonders sah man dies auf einer großen Landschaft von Kisling. Das ganze Bild grob und bunt, ohne wirklich farbig zu sein und eine Ecke oben in der Landschaft, durch die sozusagen Luft hereinkommt. Derselbe Maler hat ein Bild mit drei Kindern, in dem Absicht und Gefühl sich die Wage halten und man hat einen schönen ernsten Klang von Grün, Blau und Schwarz in der Erinnerung. Ein Othon Friesz zeigt panoramaartige Landschaften und Strandbilder mit Frauen im Badeanzug, profane Einzelheiten mit großer Prätension vorgetragen. Man soll nicht vergleichen, aber um die Strandbilder Liebermanns, die doch wirklich das Heutige darstellen, weht ewiger Seewind.

Soll man nun tieftraurig aus dieser Ausstellung gehen und über den Untergang der Malkunst trauern? Im Gegenteil, man wird hoffnungsfroh, denn es sind noch dieselben Wolken, derselbe Himmel, dieselbe Erde wie vor zweihundert Jahren. Es wird wieder eine Jugend geben, die unbekümmert um alle Richtungen, die von Kunstpäpsten, halbfähigen Künstlern, und einer geschwätzigen Presse bestimmt werden, vor der göttlichen Natur stehen wird und schaffen muß.

Lore Feldberg-Eber.

Digitized by Google



KARL WALSER, KARNEVAL

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

NEUE BÜCHER

Hans Mackowsky. Häuser und Menschen im alten Berlin. (Bruno Cassirer, Berlin 1923).

Von Bauten und Menschenschicksalen im alten Berlin handelt ein vorzügliches Buch Mackowskys, des verständnisreichen und pietätvollen Erforschers seiner Vaterstadt. Früher veröffentlichte Aufsätze, zum Zweck der neuen Publikation erweitert, ergeben in ihrer Folge ein lebhaftes Bild von Kunstsinn und Tüchtigkeit im Berlin der Zeit von 1740 etwa bis 1850, die der Verfasser die charaktervollste der preußischen Residenz nennt. Die Geschichte des Bauwerks erweitert sich ihm, wenn es sich um öffentliche Gebäude handelt wie das Opernhaus, zum Bilde des kulturellen und gesellschaftlichen Lebens, das dort gewirkt hat, wenn es Privathäuser betrifft, zur Familiengeschichte. Als Kunstkenner hat er die Gabe, höchst anschaulich zu beschreiben, als Chronist, ohne Lehrhaftigkeit zu unterhalten. Seinem künstlerischen Blick sind Menschen und Raum, Leben und Natur ein Untrennbares, und zwar einander eng und freundlich verbunden. Das Gediegene, Charaktervolle bürgerlicher Lebensläufe, das sociable Wirken hervorragender Menschen schildert er gern. Den Intentionen und Arbeiten der Künstler folgt er mit dem Verständnis eines Eingeweihten. Mit einem durch fremdes Wissen unverdorbenen Herzen setzt er sich für das Vorzügliche ein, das er vorfindet, ohne nach dem Fehlenden und nach mangelnden Eigenschaften zu fragen.

So ist in diesem Buche mit positivem Geiste Zeugnis abgelegt und der Ton ist heiter und berlinisch. Nur wenn die Perspektive der Vergänglichkeit angerührt wird, wenn davon die Rede ist, wie die Häuser mit dem Wechsel der Generationen ihrem Zweck entfremdet wurden, ihre Atmosphäre verloren oder gar Verstümmelung erlitten, stellt sich schmerzliche Betrachtung ein. Hier wird die Stimmung des Chronisten, der die Zerstörung sinnvoller Einheit betrauert, noch durch das Bewußtsein des Historikers bestärkt. Des öfteren schweift die Betrachtung hin zur kritischen zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, während der die Entwicklung des deutschen Lebensstiles sich in unserer Stadt zum gewaltigsten Zerrbilde auswuchs. Von der Selbstüber-

Digitized by Google

zeugtheit und der Vernichtungswut dieser Jahrzehnte scheint der Verfasser derart abgestoßen, daß sich ihm keine versöhnliche Überlegung einstellen will. Eine der Zukunft zugewandte Betrachtungsweise aber wird, das Schicksal dieser durch Dezennien allzu schnell wachsenden und sich wandelnden Stadt bedenkend, aus dem Erlebnis des alten Berlin vielmehr begründetes Vertrauen zum genius loci gewinnen und den Glauben, daß sich mit einer deutschen Wiedergeburt hier wieder charaktervolle Form durchsetzen wird.

Carl Koch.

Oswald Sirén: Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert. Verlag Paul Cassirer, Berlin 1922.

Bis vor fünfzehn, ja bis noch vor zehn Jahren wurde die Kunstgeschichte in fieberhafter Weise nach impressionistischen Ahnen durchsucht, in den letzten Jahren geht nun die wilde Jagd naturgemäß auf die Stammväter des Expressionismus. Sirén verschafft uns für unsere Ahnengalerie der Ausdruckskunst toskanische Dugentobilder.

Es wäre natürlich sinnlos, wenn ein Gelehrter sich gegen die unwillkürliche Beeinflussung durch die aktuellen Probleme seiner Zeit wehren wollte; selbstverständlich bringt jede neue Generation von Kunsthistorikern eine neue Art von Sehen mit und wirft sich auf jene Gebiete der Kunstgeschichte, welche sie als wahlverwandt empfindet. Wenn man aber sein eigenes, ostentativ betontes zeitliches Eingestelltsein zum Ausgangspunkt einer wissenschaftlichen Arbeit wählt und die Art der Behandlung seines Themas von dieser künstlichen Einstellung abhängig macht, dann rächt sich diese von Anfang an bestehende Verschiebung der Akzente trotz alles aufgebotenen wissenschaftlichen Hilfsapparats durch ein immer stärkeres Abgleiten ins Unwissenschaftliche. Das Buch Sirén's ist ein Schulbeispiel dafür.

Die Malerei des dreizehnten Jahrhunderts, — welche in der byzantinischen Kunst und durch sie hindurch in der Antike gerade das suchte, worin sie über die byzantinische Kunst hinausgehen wollte, nämlich reale Raumdarstellung und plastische Wirkung — eignet sich nur zu einem geringen Teil für eine Untersuchung, welche um jeden Preis Erzeugnisse einer „primitiven" Ausdruckskunst finden will. Da es Sirén nun einmal aber auf das Dugento abgesehen hat, so läßt er das wichtige Siena, vom bösen so sehr antikisierenden Rom ganz zu schweigen, vollständig beiseite und konzentriert sich in einer historisch ziemlich unzulässigen Weise auf das Toskana im engsten Sinne, wo er, bezeichnenderweise besonders im kleinen Lucca, zum Teile in den Werken von zwar recht interessanten und sicherlich nicht „primitiven", aber doch provinziellen Ikonen-Malern, die er zu einsam schaffenden, religiösen Dichtern stempelt, Belege für seinen Expressionismus sucht. Diese Willkür wird auch in der Art der Schaffung von Künstlerindividualitäten, in der stilistisch oft unmöglichen Zuschreibung ihres Oeuvre fortgesetzt. Dies ist sowohl bei den vielen kleinen wie auch bei den ganz wenigen bedeutenden Künstlern, von denen er spricht, der Fall. Ein Exempel dafür bildet die Behandlung jenes Meisters, den wir vorläufig nur unter dem Sammelnamen „Cimabue" als den Schöpfer einiger sehr schöner Madonnenbilder kennen. Sirén läßt die Seeschlange der Cimabue-Legende mit einer beängstigenden Vehemenz wieder aufleben. Umsonst wissen wir, daß der Mythos über den großen Maler Cimabue eine Erfindung des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts darstellt, umsonst wissen wir, daß sein einziges beglaubigtes Werk, das Johannes-Mosaik im Dom von Pisa zu zweidrittel restauriert ist, sodaß von hier aus kein Weg zur ernsten Feststellung eines Oeuvre führen kann. Sirén macht sich trotzdem an diese Arbeit und setzt sich mit wenigen leicht überlesbaren optimistischen Bemerkungen über die traurige Tatsache hinweg. Vollkommen unbegreiflich ist es auch, daß Sirén die so sehr sienesische und einheitliche Madonna Ruccellai, — welche nunmehr mit ziemlicher Sicherheit als ein Frühwerk des Sienesen Duccio erkannt ist — zwar von Duccio anlegen, aber von Cimabue ausführen läßt.

Durch diese Verwirrung der bisherigen mühsam gewonnenen Resultate wird der Kunstgeschichte kein Nutzen erwiesen, wohl aber durch die guten und zahlreichen Abbildungen interessanter Werke, von denen ein großer Teil bisher noch überhaupt nicht aufgenommen war. Die Freude darüber läßt einen alle Mängel des Textes vergessen.

Friedrich Antal.

EINUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ZWÖLFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 14. AUGUST. AUSGABE AM 1. SEPTEMBER NEUNZEHNHUNDERTDREIUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G.M.B.H., LEIPZIG

Digitized by Google